Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation.

Von Dr. Karl Mannheim.

I. Die Aufgabe.

Wir stellen uns die Aufgabe, die methodologische Struktur und den logischen Ort des Weltanschauungsbegriffes innerhalb der historischen Kulturwissenschaften zu bestimmen. Nicht auf eine inhaltliche Definition des Weltanschauungsbegriffes im Rahmen eines bestimmten philosophischen Systems haben wir es dabei abgesehen, sondern wir fragen uns: was für eine Aufgabe steckt dahinter, wenn der kulturwissenschaftliche Geschichtsforscher (Kunstgeschichtler, Religionsgeschichtler oder auch der Soziologe, usw.) sich das Problem stellt, die Weltanschauung eines Zeitalters zu bestimmen oder partielle Erscheinungen seines Gebietes aus dieser Totalität zu erklären? Ist uns diese Totalität (die der Weltanschauungsbegriff meint) überhaupt gegeben, und, wenn sie es ist: wie ist sie uns gegeben, wie verhält sich ihre Gegebenheitsweise zu den Gegebenheitsweisen anderer möglicher kulturhistorischer Gegenstände? Aber dies genügt nicht: es ist uns so manches gegeben, das dennoch nicht zu theoretischer Darstellbarkeit gelangen kann. Gibt es Methoden, die dieses — wie wir sehen werden — in vortheoretischer Weise bereits Erfaßte auf das theoretisch-wissenschaftliche Niveau erheben können? Kann es zum kontrollfähigen Gute einer geltenden Wissenschaft werden?

Dabei wollen wir nicht ins Leere konstruieren; in der gegenwärtigen kulturwissenschaftlich gerichteten Forschung tauchen diese Aufgaben in einem fort auf, und es liegen bereits Bewältigungsversuche vor. Wir wollen vielmehr vom Gesichtspunkte des Methodologen aus die Begriffsbildung, die dabei leitend ist, analysieren.

Freilich: eine endgültige Lösung dieses Problems ist beim heutigen Stande der auf diese Frage eingestellten historischen Wissenschaft noch nicht möglich; es kann uns nur darauf ankommen, ins logische Bewußtsein zu heben, wie einige Forscher dabei verfahren, worin die logische Leistung ihrer Lösungsversuche liegt, um dann die ganze Problematik wenigstens aufleuchten zu lassen.

II. Das Ringen um die Synthese.

Das Problem ob die Weltanschauung einer Epoche überhaupt erfaßbar ist, ob es nicht leere Konstruktionen sind, die sich hierbei ergeben, ist nach einer langen Periode der Enthaltsamkeit diesen Problemen gegenüber wieder ins Zentrum gerückt. Und dies ist aus der neu erfolgten Wendung zur Synthese in den einzelnen historischen Disziplinen selbst erklärbar. Nach einer Epoche der zurückhaltenden, analytischen, sich immer weiter spezialisierenden Forschung treten wir nun in eine Epoche der synoptischen Betrachtung ein. Die voran-

Digitized by Google

gehende analytische Geschichtsforschung war notwendig, sie war eine Reaktion gegen den Hegel'schen, Vieles vorwegnehmenden und deshalb inhaltlich wie methodisch übereilten geschichtsphilosophischen Versuch und andererseits eine Gegenbewegung gegen eine zwar sehr interessante, aber dennoch im Dilettantischen verharrende Universalgeschichte[1]), die Gesichtspunkte, Methoden und Begriffe unkritisch durcheinandermengte.

Dieser vorweggenommenen Synthese gegenüber mußte sich damals die bessere Einsicht aufdrängen, daß trotz der unbestreitbaren Wahrheit, daß jede Geschichtsforschung letzten Endes auf das Ganze gerichtet sein muß, es dennoch unmöglich sei, dieses Ganze ohne die Kenntnis der aufbauenden Teile zu erfassen. Diese Teile mußten zunächst für sich erforscht werden, und eine Spezialisierung — deren Zeugen wir alle waren und zum Teil noch sind — setzte in einem zweifachen Sinne ein. Zunächst eine Spezialisierung, die erstens die inhaltlichen Gebiete der Kultur voneinander trennte, d. h. Wissenschaft, Kunst, Religion usw. ganz für sich behandelte[2]), und zweitens (darin liegt das für uns Wesentlichere) diese aus dem Kulturganzen herausgelösten Gebilde nicht in ihrer für die außertheoretische Erfahrung gegebenen originären Totalität nahm, sondern jeweils unter verschiedenen theoretischen Gesichtspunkten abstrahierend betrachtete. Dieses in den Naturwissenschaften bereits mit Erfolg angewendete Verfahren hatte die methodisch fruchtbare Folge, daß man allmählich zu homogenen Fragestellungen und zu einer eindeutigen Begriffsbildung kam, sodaß eine Logik der Kulturwissenschaften in der Lage sein wird, einen jeden in diesen Wissenschaften vorkommenden Begriff seinem logischen Orte nach zu bestimmen, d. h. in den Zusammenhang der ihm koordinierten Fragestellung, von wo aus er allein seinen Sinn erhält, einzuordnen.

Das vornehmliche Resultat dieser zweiten Art von Spezialisierung war (und dies kennen wir auch aus den exakten Naturwissenschaften), daß die verschiedenen einheitlich und konsequent durchgeführten Gesichtspunkte der jeweilig spezialisierten Kulturwissenschaften durch ihre Methode sich ein jedes Mal einen eigenen wissenschaftlichen Gegenstand gleichsam selbst konstituierten. Sowie der physikalische Gegenstand ein von dem empirisch entgegengenommenen Gegenstande völlig verschiedener ist und gleichsam durch die Methode der Physik zustande kommt, so ist auch z. B. der Stil, um ein entsprechendes Beispiel aus den Kunstwissenschaften zu wählen, ein neuartiger Gegenstand, der durch die methodologische Bearbeitung der sogen. Stilgeschichte aus der geschichtlich sich darbietenden Vielheit der Kunstwerke durch Zurückdrängung heterogener Gesichtspunkte und Fragestellungen gleichsam in der wissenschaftlich abstrahierenden Arbeit entsteht.

Viel wichtiger ist es festzustellen, daß es trotz dieser Ähnlichkeit — auch einen wesentlichen Unterschied zwischen den Kulturwissenschaften und Naturwissenschaften bezüglich des Verhältnisses ihrer logischen Gegenstände zu den jeweiligen empirisch rezipierten Gegenständen als vorwissenschaftlichen Totalitäten gibt. Während der vorwissenschaftliche Gegenstand für den logischen Gegenstand der Physik absolut nicht mehr in Betracht kommt, da alle physikalischen Gesetze ohne Herbeiziehung jener vorwissenschaftlichen Totalität erklärlich sind und es niemals Aufgabe der Physik sein wird, jene durch methodische Abstraktion verlassene „Wirklichkeit" noch einmal innerhalb ihres Gebietes zu rekonstruieren, hört jene vorwissenschaftliche Totalität, die im Falle des Kunstwerkes durch atheoretische Erfahrung in originärer Einstellung gegeben ist, niemals auf, eine Aufgabe für die Kunst-

[1]) Auf kunstgeschichtlichem Gebiete sei als Beispiel dafür der Schnaase'sche Versuch erwähnt.

[2]) Auch das muß hervorgehoben werden, daß diese konturhafte Abgrenzung von Religion, Kunst usw. als ein Produkt der theoretischen Einstellung anzusehen ist. In der originären Erfahrung der Kultur sind die Grenzen flüssig.

Digitized by Google

wissenschaft zu sein. Gelingt es auch der formalen Stilgeschichte durch ein Zurückdrängen heterogener Gesichtspunkte sowohl das Inhaltliche wie das Gehaltliche im Kunstwerke zeitweilig auszumerzen und an dem individuellen Kunstwerk gerade seine Einmaligkeit und seinen Ausdruckscharakter zu vernachlässigen, um es aus methodologischen Interessen heraus lediglich als einen Durchgangspunkt, als einen Teil eines über es zeitlich nach rückwärts und vorwärts sich erstreckenden formalen Ganzen, das wir eben Stil nennen, darzustellen, so bleiben die im stilgeschichtlichen Interesse vernachlässigten Momente noch immer als ungelöste Aufgabe für die Kunstgeschichte überhaupt bestehen. Die in Physik, Chemie, Biologie usw. zerfallende Naturwissenschaft, wenn sie einmal das Ganze der Natur in Teilgebiete entfaltet hat, hat kein wissenschaftliches Interesse mehr daran, die zerlegte Totalität noch einmal innerhalb ihres Gebietes aufzubauen (dies kann höchstens die Aufgabe einer „Naturphilosophie" sein[3]), dagegen sind die vernachlässigten Ganzheiten für die Kulturwissenschaften stets ein Problem. Denkt man sich innerhalb der Kunstgeschichte eine immanent konsequent durchgeführte Stilgeschichte und andererseits eine ebenso vollständige Stoffgeschichte, so werden jene Einheiten, die nämlich bei diesen methodischen Abstraktionen vernachlässigt worden sind, die einzelnen Kunstwerke, als solche, das „Gesamtwerk" eines Künstlers als umfassendere Totalität und die Kultur, Weltanschauung einer Epoche als noch umfassendere Einheit als wissenschaftlich zu bewältigende Aufgabe noch immer weiter bestehen bleiben.

Die Totalitäten werden für die kulturgeschichtlichen Einzelgebiete noch aus einem zweiten Grunde relevant. Die durch Abstraktion entstandenen Einzeldisziplinen können nämlich ihren logischen Gegenstand gar nicht vollgültig innerhalb ihres immanenten Gefüges erfassen, geschweige denn erklären, ohne auf jene Totalitäten in einem gewissen Stadium ihrer Ausführungen zu rekurrieren. Eine immanente Stilgeschichte wird höchstens den Wandel der Stile morphologisch beschreiben und darstellen können, will sie aber einen tieferen Grund für diesen Wandel angeben, so wird sie ihr eigenes Gebiet stets transzendieren und auf ein jenseits des bloßen Stils liegendes, jeweilig sich veränderndes „Kunstwollen" — um diesen Riegl'schen Begriff zu benützen — zurückgreifen müssen. Und wird sie des weiteren die Gründe des Sichveränderns dieses Kunstwollens zu erfassen trachten, so wird sie auf noch umfassendere Totalitäten, wie „Zeitgeist", „Weltanschauung" usw. stoßen. Das Phänomen des Deutens, das in den Naturwissenschaften gar nicht vorkommt, (dort gibt es bloß ein Erklären) entsteht gerade dadurch, daß wir entweder diese verschiedenen abgehobenen Schichten aufeinander beziehen, oder noch tiefergehend, auf jene vernachlässigten Totalitäten zurückgreifen und den immanenten Zusammenhang der Einzeldisziplin aus der Totalität zu verstehen trachten. Es liegt also auch im Interesse der kulturwissenschaftlichen Einzelwissenschaft, auf die vorwissenschaftliche Totalität ihres Gegenstandes zurückzugreifen, da sie eine vollständige Erkenntnis auch ihres eigenen beschränkten Gebietes ohne diesen Rekurs auf das Ganze nicht erlangen kann. Das sind die tieferliegenden logischen Gründe dafür, daß es bei einer analytisch-spezialisierten Forschung in den historischen Kulturwissenschaften sein Bewenden nicht haben konnte. Den gegenwärtigen Umschlag in eine synthetische Forschungsrichtung verrät in erster Reihe das in den Vorder-

[3]) Die moderne Naturphilosophie stellt sich die Aufgabe, die Erklärungsprinzipien der Einzelwissenschaften (z. B. die der mechanisch-kausal erklärenden Physik mit denen der theologisch erklärenden Biologie) in Einklang zu bringen. Daß dies nichts mit jener Synthese zu tun hat, von der wir in den Kulturwissenschaften sprachen, versteht sich von selbst.

Digitized by Google

grundtreten des Weltanschauungsproblems, das als der am meisten vorgeschobene Posten der neueinsetzenden historischen Synthese zu betrachten ist.

Der hier sich zeigenden Problematik kann man sich unbefangen nur dann zuwenden, wenn man sich von der Vorherrschaft der naturwissenschaftlichen Methodologie völlig befreit. Hier bieten sich nämlich von Schritt zu Schritt jene spezifischen Denkgestalten dar, für die man nicht einmal Analoges in den Naturwissenschaften finden kann, da dort die ihnen entsprechenden Fragestellungen notwendigerweise völlig fehlen. Die analytische Periode stand aber dermaßen unter dem Banne der naturwissenschaftlichen Denkweise, daß sie so manche an und für sich sinnvolle Fragen nicht einmal zu stellen, geschweige denn zu beantworten sich getraute, nur deshalb, weil dieselben in die vorhandenen Einzeldisziplinen oder in das Gefüge der theoretischen Vorurteile nicht hineinpaßten. Solche prinzipiellen und umfassenden Fragen wurden dann von den einzelnen Spezialforschern, wenn dieselben sich ihnen dennoch aufdrängten, stets an den Bearbeiter irgend eines Nachbargebietes überwiesen, der sie dann mit derselben Begründung — daß sie in seine Fragestellung nicht hineinpaßten — weitergab. In diesem steten Abwälzungsprozeß lief die Geisteswissenschaft Gefahr, nicht nur die faktische Beantwortung der wesentlichsten Fragen ihres Gebietes zu vernachlässigen, sondern sogar die wissenschaftliche Verpflichtung zur Inangriffnahme dieser Fragen zu verkennen.

Das neu auftretende geschichtsphilosophische Interesse, das sich von Seiten des Spezialforschers dadurch verrät, daß er ein wachsendes Bedürfnis hat, seine Spezialergebnisse in der Totalität des gesamten historischen Prozesses zu verankern, und daß er keinerlei methodischen Schritt mehr scheut, — wie den des Aufeinanderbeziehens der verschiedenen durch die kulturwissenschaftlichen Abstraktionen abgehobenen Schichten, des Inbeziehungsetzens der ökonomisch-sozialen und der geistigen Sphäre, des Parallelisierens der Objektivationen der verschiedenen geistigen Gebiete, wie Kunst, Religion, Wissenschaft usw., — dieses Interesse bietet Gewähr dafür, daß der Durchbruch zu einer Synthese bereits tatsächlich vollzogen wird. Die Methodologie will nur ins logische Bewußtsein heben, was bereits allenthalben in der Forschung de facto geschieht.[4])

III. Rationalismus und Irrationalismus im Streit.

Die ganze Problematik und Paradoxie des Weltanschauungsbegriffes erwächst aus dem Umstande, daß er etwas Atheoretisches meint, oder, wie es Dilthey als einer der ersten ausgesprochen hat: „Die Weltanschauungen sind nicht Erzeugnisse des Denkens".[5]) Für den Rationalismus stellt sich die Weltanschauung einer Epoche oder eines Schöpfers lediglich in seinen philosophisch-theoretischen Aussprüchen dar und indem man dieselben sammelt, ordnet und systematisiert, hat man — so ist die Meinung — zugleich seine Weltanschauung. Bekannt sind die mannigfachen literar-historischen Versuche, die auf diese Weise die Wirkung der großen Philosophen auf die Dichter (so etwa Spinoza auf Goethe usw.) zum Gegenstande ihrer Untersuchung machten und dadurch eine Weltanschauungsanalyse zu leisten vermeinten.

[4]) Außer den noch später zu erwähnenden Arbeiten seien hier noch die Aufsätze von Alfred Weber erwähnt, der diese Synthese zu leisten der Soziologie zur Aufgabe stellt. Vgl. u. a.: „Prinzipielles zur Kultursoziologie". Archiv für Sozialwissenschaften. 1920. Bd. 47. Heft 1.

[5]) Dilthey: Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen. Ersch. im Sammelwerke „Weltanschauung", herausg. von Frischeisen, Köhler, Berlin 1911. S. 15.

Digitized by Google

Es bedurfte der antirationalistischen Strömung innerhalb der Geisteswissenschaften, die gerade mit Dilthey in Deutschland sich durchzusetzen beginnt, um einzusehen, daß es keineswegs die theoretische Philosophie ist, die die Urheberin und die vornehmlichste Trägerin der Weltanschauung einer Epoche oder eines Zeitalters ist, sondern daß vielmehr auch die Philosophie selbst nur eine der Trägerinnen jener Einheit ist, die vor allen Kulturobjektivationen angesetzt werden muß und als deren Ausstrahlungen man sämtliche Kulturgebiete zu betrachten hat. Ist einmal in diesem Sinne jene Totalität, die wir Weltanschauung nennen, als eine atheoretische gefaßt und stellt man sich dieselbe als eine allen Kulturobjektivationen zugrunde liegende vor, sieht man ferner in den einzelnen Kulturobjektivationen, wie Religion, Sitte, Kunst, Philosophie usw. eine Hierarchie gemäß der Nähe und Ferne zu diesem Irrationalen, so wird gerade das Theoretische als eine der fernliegendsten Bekundungen desselben zu betrachten sein. Solange man Weltanschauung als etwas Theoretisches auffaßt, bleiben ganz gewaltige Gebiete des Kulturlebens für die historische Einheitssynthese unzugänglich. Es bleibt höchstens jener in Literatur, religiöses Dogma und Moralmaximen eingegangene minimale theoretische Inhalt, dessen einzelne Gestaltungen verglichen und zusammengefaßt werden könnten. Und es ist äußerst bezeichnend, daß auch Dilthey, der doch gerade der Inaugurator der antirationalistischen Auffassung des Weltanschauungsproblems war, lange Zeit noch immer im Banne jener Auffassung stand und die bildende Kunst als unzugänglich für eine Weltanschauungsforschung erachtete.[6])

Fassen wir dagegen die Weltanschauungstotalität als eine atheoretische, von der die Philosophie nur eine und nicht die einzige Bekundung ist, dann gewinnen wir ein Doppeltes an Möglichkeiten und Arbeitsfeldern. Wir erlangen erstens die Möglichkeit, sämtliche Gebiete der Kultur der synthetischen Forschung zugänglich zu machen. Nicht nur wo theoretischer Inhalt sich ausspricht, sondern auch bildende Kunst, Musik, Trachten, Sitten, Gebräuche, Kulte, Lebenstempo und Gebärden gewinnen Sprache und verraten die Einheit, auf die es uns dabei ankommt. Es ergibt sich aber nicht nur eine Gebietserweiterung der synthetischen Forschung, sondern zweitens auch ein Eindringen in den Gegenstand nach einer neuen Richtung hin. Nicht nur auf das Inhaltliche hin, sondern vorzüglich der Form nach werden wir jene Kulturgebiete von nun an vergleichen können und dadurch das Gefühl haben, daß wir in die wesentliche ungewollte spontane Einheit auf diesem Wege viel tiefer eingehen, als wenn wir sie nur in jener Gebrochenheit erfassen können, die der rein theoretischen Bewußtheit des Inhaltlichen zumeist zu eigen ist.

Freilich — wir sagten es bereits —: was wir an Erweiterung des Gebietes und Eroberung des Formalen dabei gewinnen, wird durch die prinzipiell größere Anfechtbarkeit dieser Position erkauft. Die wissenschaftliche Erforschung der Kultur spielt sich notwendigerweise stets im theoretischen Gebiete ab; ist nun jene Totalität oder Einheit als eine atheoretische gefaßt, so ist die Kluft, die zwischen Gegenstand und Mittel der Forschung klafft, noch mehr vertieft. Wir stehen hier von Neuem vor dem Problem des Rationalismus und Irrationalismus, richtiger vor der Frage der „Übersetzbarkeit" des Atheoretischen ins Theoretische, welches das zentrale Problem auch der gegenwärtigen Philosophie ist und sich in dieser Gestalt uns nur von seiner wissenschafts-methodologischen Seite her zeigt.

Daß dieses Problem, stets unerledigt, mit ungeheurer produktiver Kraft uns immer wieder von neuem entgegentritt, hat seinen tieferen Grund darin, daß wir es hier mit einer

[6]) Vgl. Hermann Nohl: „Stil und Weltanschauung". Jena 1920. S. 12.

Digitized by Google

letzten Gegebenheit des menschlichen Geistes und Lebens zu tun haben, wodurch dasselbe viel wesenhafter charakterisiert ist als durch irgend ein beliebiges anthropologisches Merkmal. Und diese unsere Eigenart läßt sich folgendermaßen formulieren: Wir sind zugleich Bürger mehrerer Welten. Wir haben jenen an und für sich unbestimmbaren Stoff, die πρώτη ὕλή (von der wir nicht einmal ihre Einheitlichkeit behaupten können) auf mehrere Weisen: in ästhetischer, religiöser, ethischer Weise und andererseits im theoretischen Erfaßtsein. Der paradoxe Prozeß des Denkens besteht gegenüber den übrigen Formungen darin, daß er das einmal (in ästhetischen religiösen usw. Kategorien) bereits Geformte immer noch einmal in theoretisch-logischen Formen besitzen möchte. Hiermit ist aber ein extremer Irrationalismus, der nicht nur die Denkfremdheit, sondern auch die Vernunftjenseitigkeit gewisser Facta behaupten möchte, a limine abgewiesen. Das ästhetische, das religiöse „Erleben" ist auch nicht frei von jeder Form, nur daß diese Formen sui generis und von der theoretisch-logischen grundverschieden sind. Diese Formen und das durch sie Erfaßte noch einmal unbeschadet ihrer Eigenart „wiederzuspiegeln", ins Theoretische zu „übersetzen", oder zumindest durch logische Formen zu „umkreisen", das ist die Aufgabe der theoretischen Arbeit, die bereits im vorwissenschaftlich-theoretischen Bereich, in alltäglicher Erfahrung einsetzt; eine „Übersetzungsarbeit" in eine Sphäre, der man immer wieder entgehen möchte, da man stets das Gefühl hat, daß sie mit ihren inadäquaten Kategorien das in originärer Einstellung Gegebene verfälscht. Was drängt uns dennoch dahin, jenes zu „wissen" zu „erkennen", was wir bereits ohne theoretisches Daraufgerichtetsein in ursprünglicher Vollständigkeit restlos hatten? Warum genügt es uns nicht die Welt der „Werke" ästhetisch zu „schauen", warum will man das „Erschaute" in einer ihm wesensmäßig fremden Einstellung noch einmal „denken"? Warum soll gerade das Denken jenes universelle Medium werden und die undankbare Rolle übernehmen, immer von Neuem gebraucht und dennoch stets verachtet und gescholten zu werden? Und auch dieses Schelten soll noch in seiner eigenen Sprache vollzogen werden?

Dies macht uns stutzig; es muß dennoch etwas Positives, Fruchtbares im Theoretischen liegen, wodurch es nicht nur tötend, reflexiv, lähmend auf das „reine Erlebnis" wirkt, sondern, wenn auch von einer ganz anderen Seite her, eine neue Gliederung, ein neues Aufleuchten in dasselbe hineinträgt. Sonst wäre es nicht erklärlich, daß das ethische wie das ästhetische wie das religiöse Gebiet (also auch das atheoretische Reich) in seiner originären Gestalt bereits von theoretischen Momenten durchsetzt ist. Ohne daß wir es bezweifelten, daß die ethische, ästhetische, religiöse Erfahrung ihre eigenen Kategorien und Formen hat, ist es doch unverkennbar, daß das religiöse Leben, wenn auch von irrationalen Kräften getrieben, oft durch so manche auf die Spitze getriebene Spekulationen hindurchgehend sich realisiert. Ebenso benutzt auch die Kunst, wenn auch ihr letzter Sinn in einer reinen Sichtbarkeit liegt, zumindest als Medium, als Unterlage das Inhaltliche, also das theoretisch Durchwobene. Das Theoretisieren beginnt also keineswegs mit der Wissenschaft, die vorwissenschaftlich alltägliche Erfahrung ist auch theoretisch durchsetzt. Das fließende gelebte Leben ist ein Auf- und Absteigen vom Theoretischen zum Atheoretischen, ein stetes Vermischen und Überschichten der unterschiedlichsten Kategorien prinzipiell verschiedenen Ursprungs. So hat also auch im originären „Erleben", im atheoretischen Bereich das Theoretische seine Funktion, Berechtigung, Sinn und Möglichkeit. — Dies sei gegenüber den heute so beliebt gewordenen Verächtern des Theoretischen und Rationalen und gegenüber den absoluten Skeptikern, die das Unternehmen, das

Digitized by Google

Atheoretische theoretisch faßbar zu machen der Möglichkeit nach prinzipiell abweisen, ausdrücklich betont.

Jenes zunächst unbestimmte Etwas — die Weltanschauung — liegt aber in einem noch gesteigerten Sinne im Atheoretischen. Nicht nur daß sie keineswegs als eine logisch-theoretische zu fassen ist, nicht nur daß sie sich in keiner philosophischen These, in keinem theoretischen Sinngebilde restlos ausspricht —: sogar alle übrigen Gebilde, wie die der Kunst, Sitte und Religion sind demgegenüber noch sinnmäßig-rational geformt, mit einem Wort Sinngebilde, wogegen jene Einheit noch tiefer als sie, im völlig Ungeformten, im Keimhaften liegt.

Die Gebilde der Kunst, Religion muß man zwar als alogische, atheoretische ansehen, aber keineswegs als irrationale (was hier scharf vom Atheoretischen zu scheiden ist) da sie gerade so kategorial geformte Sinneseinheiten, Sinngebilde sind, wie es ein theoretischer Satz ist, nur daß die ihnen Geltung verleihenden Formen nicht logische, sondern je nach dem Gebiete wechselnde (ästhetische, religiöse, ethische usw.) Kategorien sind.[7]) Jene Einheit aber liegt in keinem dieser Gebiete, weder im Theoretischen noch in einer der übrigen Sinngebildesphären, sondern gewissermaßen in allen, und ist gerade deshalb vollständig und restlos in keiner von ihnen erfaßbar. Die Weltanschauungseinheit und Totalität meint etwas, das uns nicht nur hinter das Theoretische, sondern auch hinter sämtliche Kulturobjektivationen zu greifen auffordert. Jede Kulturobjektivation und auch jeder selbständige und unselbständige Teil aus ihr erscheint unter diesem Aspekt als ein Bruchstück, ein für eine Ergänzung offenstehender Teil, dessen Ganzes garnicht in der Ebene der Objektivationen liegt. Denn gesetzt den Fall, — der durch die Unbegrenztheit der Objekte unmöglich ist — daß wir sämtliche Objektivationen einer Epoche hätten, so würde eine bloße Addition dieser Teile keineswegs jene Totalität ergeben, die wir Weltanschauung nennen. Vielmehr muß man dazu — nach einer neuen Richtung hin und durch einen später zu charakterisierenden geistigen Akt — eine jede Objektivation als ein „Es selbst" transzendieren. Erst als ein solches wird es Teil jener Totalität, die hier gesucht wird. Unsere Aufgabe besteht eben darin, jenen methodologischen Schritt in seiner Eigenart zu charakterisieren, durch den die Kulturobjektivation sich gleichsam von dieser neuen Seite her zeigt und, über sich hinausweisend, in diesen neuen objektivationsjenseitigen Zusammenhang eingeht. Die Kulturobjektivationen an und für sich, wie sie uns entgegentreten, sind Sinngebilde, als solche

[7]) Daß wir sämtliche Kulturobjektivationen als Sinngebilde auffassen, sei hier nur betont und als Voraussetzung des Folgenden hervorgehoben. Ein Nachweis dafür ist heute bereits überflüssig, es sei diesbezüglich u. a. auf die Arbeiten von Husserl, Rickert und Spranger hingewiesen.

Der Letztere hatte zuerst versucht, den irrealen erlebnisjenseitigen „Sinn", den Husserl für die logisch-theoretische, Rickert dagegen im Sinne eines Pluralismus — den wir uns hier auch zu eigen machen — für alle Sphären der Kultur prinzipiell und systematisch herausarbeitete, beim Problem des Verstehens zu verwerten. [Vgl. Husserl: Logische Untersuchungen[2]. Bd. I. Halle 1913. Rickert: System der Philosophie. Teil I. Tübingen 1921. E. Spranger: Zur Theorie des Verstehens und zur geisteswissenschaftlichen Psychologie. Festschrift für Johannes Volkelt. München 1918.] Wir fassen Sinn in einem viel weiteren Sinne als die erwähnten Autoren und differenzieren ihn — wie später zu sehen sein wird — nach mehreren Richtungen, weil unserer Ansicht nach ein Eingehen auf die einfachsten Probleme der Interpretation ohne diese Differenzierung nicht möglich ist. Für eine Theorie des Verstehens kommen alle die Fragen, die für eine systematische Fundierung wichtig sein mögen (die ganze Verquickung des Sinnproblems mit einer Theorie zeitlos geltender Werte), nicht in Betracht, hier handelt es sich nur darum, — was wir an mehreren Beispielen klarzulegen versuchen werden — daß ein jedes Kulturgebilde seiner Seinsart nach ein Sinngebilde ist und als solches weder in der dinglichen Welt noch in der psychischen restlos unterzubringen ist und daß man ihm zuliebe mit einer in dieser Richtung hin erweiterten „Ontologie" arbeiten muß. Alle „platonisierenden Tendenzen", die zumeist in die Fundierung dieser Lehre hineinspielen, können also hier außer Acht gelassen werden.

Digitized by Google

der rationalen (nicht der theoretischen!) Sphäre angehörend; aber jene Einheit, die hier gesucht wird, sollte eine jenseits der Sinngebilde liegende und dennoch irgendwie durch sie gegebene Ganzheit sein.

Kann so etwas überhaupt gegeben sein? Kann so etwas zum Gegenstande der Wissenschaft werden? — so müssen wir uns jetzt fragen und im Interesse der Klarheit diese beiden Fragen voneinander zunächst scheiden. Zuerst gilt es zu fragen, ob uns jenes Objektivationsjenseitige überhaupt gegeben ist. Erfassen wir, in originärer ästhetischer Einstellung dem Kunstwerke, in religiöser Einstellung der religiösen Objektivation gegenüberstehend, außer jenen „geltenden" Sinngebilden auch noch etwas Anderes, was wir als deren Weltanschauung bezeichnen könnten, und ist in diesem Fall der dazugehörige Akt ein von den erwähnten Akten verschiedener mit einer neuen Intention, auf Grund einer neuen Einstellung entstehender Akt?

Nur wenn diese Frage beantwortet ist, und zwar durch einen phänomenologischen Aufweis der betreffenden Akte im auf die Kultur gerichteten Bewußtsein, kann das zweite Problem gestellt werden, das nach den Mitteln fragt, durch welche jenes zwar in atheoretischer Einstellung Erfaßte in die theoretische, die wissenschaftliche Ebene gehoben werden kann.

IV. Die Gegebenheitsweise der Weltanschauung.

Die drei Arten des Sinnes.

Die erste Frage also, die wir uns stellen, ist eine phänomenologisch-gegenstandstheoretische,[8]) der es nur darauf ankommt, festzustellen, ob die Weltanschauung ein überhaupt möglicher Gegenstand ist, ob sie überhaupt gegeben ist und wodurch sich ihre Gegebenheitsweise von den Gegebenheitsweisen anderer Gegenstände unterscheidet.

Ein Gegenstand kann — in unserem Falle ist diese Alternative von Relevanz — entweder unvermittelt oder vermittelt gegeben sein. Wenn er unvermittelt gegeben ist, so ist er in Selbstgegenwart da, ist er aber vermittelt gegeben, so ist etwas Vermittelndes statt seiner da. Und dieses für ihn sozusagen in Stellvertretung Daseiende kann in ganz verschiedenen Mittlerrollen fungieren, von denen wir nur zwei für unsere Fragestellung entscheidend wichtige hervorheben: die des Ausdrucks und die der Dokumentation.[9])

Das Eigentümliche der vermittelten Gegebenheitsweise ist, daß das letzthin noch unmittelbar Vorfindliche sich in seinem unmittelbaren Sichdarbieten schon so gibt, daß es, abgesehen davon, daß es als ein „Es selbst" existiert, auch als ein „für etwas Anderes" aufgefaßt werden kann und muß, und zwar in einer der soeben erwähnten Weisen. Wenn man also wissen will, ob der Gegenstand, der uns interessiert (in unserem Falle die Weltanschauungstotalität, der „Geist") zumindest vermittelt gegeben ist, so muß man jene un-

[8]) Was wir bei dieser phänomenologischen Analyse Husserl zu verdanken haben und wie weit wir sein Verfahren für unsere Zwecke modifiziert haben, wird dem Kundigen kontrollierbar sein.

[9]) Als dritte Art der Vermittlung können wir noch die des Abbildes erwähnen, aber das ganze Problem des Abbildes schalten wir im Folgenden aus, da sie unsere Problemstellung überflüssig belasten würde. Hier sei nur Folgendes über diese in anderen Zusammenhängen äußerst wichtige Frage gesagt: Das Problem des Abbildens und Nachbildens spielt jene vornehmliche Rolle hauptsächlich in der Malerei und Skulptur, die, abgesehen davon, daß sie ein Sujet und einen Darstellungsstoff — in einem später zu klärenden Sinne — gestalten, zugleich auch noch eine Reihe von Gegenständen abbilden. Zwischen Ausdruck und Abbild besteht der wesentliche Unterschied darin, daß das Abbild und das Abzubildende in der selben Sphäre liegen müssen. Man kann Akustisches durch Akustisches, Optisches durch Optisches nachbilden, Sinnlich-wahrnehmbares durch Sinnlich-wahrnehmbares abbilden, aber Geistig-seelisches kann nur ausgedrückt oder dokumentiert sein.

Digitized by Google

mittelbar vorliegenden Objektivationen befragen, ob sie sich als über sich hinausweisend geben, ob wir gezwungen sind, um sie vollständig zu erfassen, über sie hinauszugehen, sie in irgend einer Richtung zu ergänzen.

Wir werden versuchen zu zeigen, daß jedes Kulturgebilde nur unter folgenden Bedingungen voll verstanden ist: man muß es zunächst als ein „Es selbst", ohne es in seiner Mittlerrolle zu nehmen, erfaßt haben, dann aber seinen vermittelnden Charakter, in den oben bezeichneten zwei Richtungen, in Betracht ziehen. Dementsprechend werden wir drei „Sinnschichten" an jedem vollen Kulturgebilde unterscheiden: a) den objektiven Sinn, b) den intendierten Ausdruckssinn, c) den Dokumentsinn. Die Verschiedenheit dieser und ihre Vorfindlichkeit gilt es zunächst aufzuweisen. Werfen wir nur einen flüchtigen Blick auf die Eigenart des Naturgegenstandes, so merken wir sofort, daß es für ihn und für die ihm zugeordnete modern-naturwissenschaftliche Betrachtung charakteristisch ist, daß man hier stets einen Gegenstand nur als ein „Es selbst" nimmt und ihn zureichend erkennen kann, ohne ihn in den erwähnten anderen Richtungen zu ergänzen. Demgegenüber wird ein Kulturgebilde in seinem eigenen Sinne nicht verstanden, wenn wir nur auf jene „Sinnschicht" eingehen, die uns rein als „sie selbst", als objektiver Sinn vorschwebt, wir müssen das Gebilde außerdem als Ausdruck und Dokument nehmen können, sofern wir es überhaupt nach allen in ihm vorgezeichneten Richtungen hin vollständig verstehen wollen. Man kann auch der Natur gegenüber die reine naturerfahrende Einstellung durch metaphysische Theorien transzendieren und die ganze Natur, als ein sich Dokumentieren Gottes auffassen; diese Theorien sind aber ihrer Struktur nach nichts Anderes als Übertragungen der Kulturbetrachtung und ihrer Methoden auf die Natur. Daß sie hier nur übertragen sind und in der Kulturerfahrung heimisch und adäquat sind, dafür gibt es ein negatives Kriterium: unterläßt man nämlich den objektiv vorliegenden Sinn nach den erwähnten Richtungen hin zu transzendieren, so ist der Gegenstand im Falle der Natur noch immer erfaßbar, das Kulturgebilde bleibt aber sinnentleert.

Das zweite, wodurch sich ein Kulturobjekt vom Naturgegenstande unterscheidet, ist, daß das Naturobjekt stets als ein in der raumzeitlich-physischen oder in der bloß zeitlich-psychischen Welt Gemeintes aufzufassen ist, wogegen ein Kulturobjekt stets ein Sinngebilde (in dem soeben bezeichneten mehrfachen Sinne) und weder in der raumzeitlichen Welt (die höchstens seiner Realisierbarkeit dienlich ist) noch in den psychischen Akten des produktiven oder rezeptiven Individuums (die höchstens zur Aktualisierung des Sinnes erforderlich sind) beheimatet ist. Man darf das Sinnhafte am Kulturobjekt keineswegs als einen akzessorischen Index, als ein Moment am realisierenden Physischräumlichen auffassen, als wäre das Physische das allein Seiende und die Kulturbedeutung nur ein Anhaftendes. So ist z. B. der Marmor einer Statue nur der Träger, Realisator des Sinnes (Kunstwerk), die „Schönheit" desselben ist nicht eine seiner Qualitäten, sie liegt in einer ganz anderen Ebene als das physische Ding Marmor; und auch die Semper'sche „Materialechtheit" und die Raumgestaltung sind Sinnesmomente, die zwar den ästhetischen Sinn des gerade vorliegenden Stofflichen und Räumlichen darstellen, aber eben weil sie ihr Sinn sind, weder in der Ebene des Stofflichen noch des Räumlichen selbst liegen.

Um die sinngebildeartige Beschaffenheit eines solchen Kulturgebildes und ihre dreifache Artung noch klarer herauszuarbeiten, wollen wir zunächst an ein Beispiel anknüpfen, das absichtlich trivial gewählt ist, um auch dadurch zu zeigen, daß wir unter Kulturobjekten nicht nur die durch eine gewisse Dignität hervorgehobenen traditionell gepflegten Kultur-

Digitized by Google

güter, wie Religion, Kunst usw. verstehen, sondern alle jene zumeist unbeachteten Gebilde, in denen das „lebendige Leben" sich darstellt, und daß auch diese Gebilde bereits die charakteristischen Momente eines Sinnes überhaupt aufweisen. Nehmen wir folgenden Fall: Ich gehe mit einem Freunde auf der Straße, ein Bettler steht an der Ecke, er gibt ihm ein Almosen. Ich erfasse seine Bewegung keineswegs als eine physikalische oder physiologische, sondern in dieser ihrer Gegebenheit nur als Träger eines Sinnes, der in diesem Falle „Hilfe" heißt. In diesem Verstehensprozeß wird dieses durch optische Sinnesdata vermittelte Geschehen zum Träger eines von diesen verschiedenen, in der soziologischen Sphäre beheimateten Sinnes, den wir im Falle theoretischer Fixierung „soziale Hilfe" nennen. Nur in den sozialen Zusammenhang eingestellt, wird aus dem uns gegenüberstehenden Manne ein „Bettler", mein Freund ein „Hilfeleistender" und das Metallstück in seiner Hand ein „Almosen". Das Kulturgebilde ist hier allein das soziologisch lokalisierbare Sinngebilde „Hilfe"; in seiner sinnhaften Eigenart kommt mein Freund als psychophysisches Individuum gar nicht in Betracht, sondern nur insofern er ein Gebender ist, als ein Bestandteil einer allein sinnmäßig erfaßbaren „Situation", die an und für sich dieselbe wäre, wenn an seiner Stelle ein anderer stünde.

Das Verständnis jenes Sinnes „Hilfe" (den wir hier als den objektiven Sinn hervorheben) setzt weder die Kenntnis der „Innenwelt" meines Freundes noch der des Bettlers voraus, sondern nur jenen objektiven sozialen Zusammenhang, durch den und in dem es Bettler und Besitzende gibt. An diesem objektiven Zusammenhang allein orientieren wir uns, sofern wir diese Situation erfassen und das Sinngebilde „Hilfe" verstehen.

Einen solchen objektiven Sinn gibt es nun in jedem Kulturgebilde, und er ist jeweils dadurch am kennzeichnendsten charakterisiert, daß sein Verständnis gar nicht von der Kenntnis der Akte des ihn produzierenden, aussprechenden „vollziehenden" Individuums abhängig ist. Vielmehr muß man jenes „System" (hier im nichtlogischen atheoretischen Sinne genommen), jenen Zusammenhang, jenes Ganze kennen[10]), in dem und durch den die vor uns stehenden Elemente Teile verstehbarer Einheiten werden.

War diese objektive Sinnschicht in der Wissenschaft ein theoretischer Zusammenhang und ist sie in unserem Beispiele aus der sozialen Sphäre noch stark von theoretischen Elementen durchsetzt, so ist der objektive Sinn z. B. der bildnerischen Sphäre — und dies werden wir noch ausführlicher verfolgen — ein rein visueller (der Sinn des bloß Optischen, das was Fiedler die reine Sichtbarkeit nennt). Der objektive Sinn im Musikalischen sind Melodie, Rhythmus, Harmonie usw., lauter objektiv gebundene Strukturen, die zwar atheorethischen aber dennoch nicht irrationalen (d. h. setzungsfremden) Aufbau aufweisen.

Es ist stets möglich und auch wahrscheinlich, — um unsere Analyse des Beispieles fortzusetzen — daß der Freund jenen objektiven Sinn „Hilfe" durch seine Gabe nicht nur realisiert hatte um zu helfen, sondern um außerdem mir oder dem Bettler sein Mitleid kund zu geben. In diesem Falle wird der Träger jenes objektiven Sinnes zugleich zum Träger eines ganz neuen Sinnes (der zwar nicht immer einen begrifflich fixierten Namen haben muß), diesmal aber als Barmherzigkeit, Güte oder Mitleid benannt werden könnte. Jetzt wird jene „Bewegung", die „schenkende Geste" Trägerin nicht nur des objektiven Sinnes „Hilfe", sondern es lagert sich über diesen gleichsam eine zweite Sinnschicht: die des Ausdruckssinnes. Diese zweite Art von Sinn ist im Unterschiede von der ersten dadurch

[10]) Dies bedeutet natürlich wieder nicht, daß man sich von jener Kenntnis reflexiv-theoretisch Rechenschaft zu geben imstande sein muß.

Digitized by Google

charakterisiert, daß sie keineswegs jene Ablösbarkeit vom Subjekt und dessen realen Erlebnisstrom besitzt, sondern nur darauf bezogen, nur aus diesen „Innenweltbezug" heraus ihren völlig individualisierten Sinn erhält. Und zwar ist uns beim Ausdruckssinn stets die Aufgabe gestellt, ihn als solchen und in derselben Weise zu erfassen, wie er von dem ihn ausdrückenden Subjekt gemeint im bewußtseinsmäßigen Daraufgerichtetsein intendiert war.

Das Eigentümliche ist, daß dieser, keineswegs in theoretisch reflexiver Gewußtheit, sondern nur in vortheoretisch originärer Weise gemeinte Ausdrucksgehalt auch Sinn ist, etwas Geistiges und nicht ein bloß Psychisches, unabgehoben Zuständliches; er hat ein Cachet (wenn auch in allen diesen Fällen ohne begriffliche Prägung), wodurch er mehr ist als ein unerfaßbarer, ununterscheidbarer Zustand unseres Erlebniskontinuums. Während aber der objektive Sinn in objektiver Interpretation ohne Rekurs auf das Vermeinte erfaßbar, also ausschließlich als Sinnproblem zu stellen ist, ist der ausgedrückte, der in originärer Bewußtheit gemeinte Sinn in seinem gewesenen Vollzuge eine einmal stattgehabte historische Tatsache[11]), die als solche erkannt werden will.

Man wird glauben, daß damit die Interpretationsmöglichkeiten erschöpft sind, aber unser Beispiel belehrt uns eines Anderen. Es ist nämlich möglich, daß ich, der Verstehende, diesen gemeinten Ausdruckssinn mit den objektiven miterfasse und zugleich in der Interpretation in einer ganz anderen Richtung fortfahre. Ich sehe nämlich plötzlich, die gegebenen Zusammenhänge verfolgend, daß diese „milde Gabe" ein Akt der „Heuchelei" war. In diesem Falle kommt es mir garnicht darauf an, was der Freund objektiv getan, geleistet hatte, auch nicht darauf, was er durch seine Tat ausdrücken „wollte", sondern was durch seine Tat, auch von ihm unbeabsichtigt, sich für mich über ihn darin dokumentiert. Indem ich seine Gabe als ein Dokument seiner „Heuchelei" erfasse, interpretiere ich gleichfalls seine „Kulturobjektivation", nur jetzt in einem wesentlich anderen Sinne und in einer anderen Richtung, wie ich es bisher getan habe. Erfasse ich am Kulturgebilde nicht nur das Ausdrucksmäßige, sondern auch das Dokumentarische, so steht es von Neuem als etwas Vermittelndes da; nur ist jenes Andere, das was sich hier dokumentiert, nicht ein von meinem Freunde irgendwie intendierter Gehalt, sondern seine Tat gilt mir nur als Beleg für sein substantielles Wesen, das ich in ethisch-theoretischer Reflexion als heuchlerisch bezeichne. In dieser Richtung kann ich aber alle seine Objektivationen auffassen, seine Miene, sein Gebärdenspiel, sein Lebenstempo, seinen Sprachrhythmus; verharre ich in dieser interpretativen Einstellung, so bekommt jede seiner Regungen und Handlungen eine neue „Deutung". Nichts wird im eigentlich vermeinten Sinne (d. h. mittels intentionaler Interpretation) oder in seinem objektiven Leistungscharakter belassen, sondern alles dient als Beleg für eine von mir vorgenommene Synopsis, die, wenn sie den engeren Kreis des ethisch Relevanten verläßt, nicht nur seinen ethischen Charakter, sondern seinen gesamtgeistigen „Habitus" ins Auge zu fassen imstande ist.

Zunächst gilt es nur die hier wichtigen Phänomene aufzuweisen und auseinander zu halten; es gilt zu zeigen, daß diese Methode der Erfassung geistigen Gehalten gegenüber stets angewendet wird und daß in der letzteren Interpretation eine unerläßliche Art des Verstehens hervorgehoben ist, die mit den beiden vorherigen nicht zu verwechseln ist.

[11]) Er bleibt dennoch etwas Irreales: Sinn. Nur kann man ihn etwas Tatsächliches nennen, weil seine Bezogenheit auf ein auch im Raume existierendes reales Individuum und auf dessen Bewußtseinsstrom (in einer fixierten Zeitlichkeit) so intensiv ist, daß dieser Bezug auch in den Inhalt des Sinnes konstitutiv eingeht. Tatsache ist in diesem Sprachgebrauch nicht der Gegensatz von irreal.

Digitized by Google

Es ist zugleich etwas Eigentümliches, daß wir unter Umständen in dieser Art der Interpretation auch uns selbst gegenüberstehen können. Die intentionale Ausdrucksinterpretation unserer eigenen Objektivationen bildet für uns kein Problem. Was wir durch einen Ausdruckssinn bekunden wollten, das war uns im Vollzuge in Selbstgegenwart originär gegeben, wir können es uns (sofern wir es nicht vergessen haben) stets vergegenwärtigen. Was aber eine unserer Handlungen dokumentarisch bedeutet, das kann uns geradeso zum Problem werden, als stünde uns in unseren Objektivationen ein Fremder gegenüber. Kaum heben sich irgendwo die Ausdrucks- und die Dokumentinterpretation so scharf voneinander ab wie in diesem Grenzfalle der „Selbsterkenntnis". In dieser dritten Art des „es dokumentiert sich" ist uns aber jene Einheit, die wir „Geist" nennen, gegeben; und die Elemente, aus denen die Weltanschauungstotalität eines individuellen Schöpfers oder eines Zeitalters aufgebaut werden muß, treten uns in genau derselben Gegebenheitsweise gegenüber.

Wir wollen nunmehr, bevor wir allgemeinere Betrachtungen über den Unterschied dieser drei Sinnschichten anstellen, diese Sinnkonstitution im Falle der bildenden Kunst untersuchen, und wir beschränken uns dabei zunächst hauptsächlich auf die klare Auseinanderhaltung des objektiven Sinnes einerseits und auf die des Ausdruckssinnes andererseits.

Man pflegt zu Zwecken der ästhetisch-theoretischen Analyse der Kunstwerke eine Abstraktion zu vollziehen, die darauf hinausläuft, das Kunstgebilde in formale und inhaltliche Elemente zu zerlegen. Es erhebt sich dann die Frage: wie verhält sich unsere — wie wir später sehen werden, auch nur abstraktiv rein durchhaltbare — Unterscheidung der drei Sinnschichten zu jener Spaltung in Form und Inhalt? Entspricht etwa dem inhaltlichen Element im Kunstwerke die objektive Sinnschicht und verteilen sich die ausdrucksmäßigen und dokumentarischen Momente auf die formale Seite des Werkes? Es wäre ganz falsch dies anzunehmen. Der objektive Sinn faßt bereits den geformten Inhalt in sich, und es wird sich herausstellen, daß man zumeist nur nicht darauf geachtet hat, daß das Geformtsein eines jeweiligen „Inhaltes" in sich bereits mehrere Formungsschichten aufweist.

Um diese klarer zu sehen, muß man zunächst weiter unterscheiden und die Betrachtung in zwei Etappen durchführen: man kann nämlich unter Inhalt und Form eines Bildwerkes ein Doppeltes verstehen: a) den Bildinhalt (das Sujet) und dessen bildmäßige Formung, b) das Inhaltliche am Darstellungsmedium, den Stoff (Marmor der Statue, Flächen und Farben im Bilde usw.) und dessen Formung.

Gehen wir zunächst auf den Bildinhalt (auf das Sujet) ein, dann zeigt es sich, daß bereits hier Objektives und Ausdrucksmäßiges vorliegt. Aber schon beim Bildinhalt wird uns auffallen, daß die übliche Unterscheidung in Form und Inhalt völlig flüssig ist, denn man kann einen bloßen ungeformten Erzählungsstoff (etwa ein Ereignis aus der Bibel oder eine Prügelszene der vlämischen Malerei) garnicht so „nüchtern", absolut ungeformt erzählen, daß man mit Recht von einem völlig ungeformten Inhalt sprechen könnte. Schon eine berichterstattende Darstellung eines Vorganges, wie wir sie etwa in den Zeitungen vorfinden, enthält Pointierungen, die ihn uns als geformt erscheinen lassen. Es kann sich also zunächst nur darum handeln, das „bildmäßige" Erzählen einer Szene usw. als malerische Formung des Sujets zu betrachten und dieses bildmäßige Erzählen u. a. in der Auswahl der Darstellungsphase des epischen Gesamtverlaufes, in der Anordnung der Gestalten (ob sie in hieratisch-kanonischer Gebundenheit, oder in profaner Regelung, ausschließlich an Licht-, Farben- und Linienrhythmus orientiert, ob bewegt, mit lebendigen Gesten oder starr und

Digitized by Google

das bloß-Lebendige transzendierend, ob rhythmisch-architektonisch gegliedert oder in Überschneidungen und Kürzungen, ob vom Beschauer aus gesehen oder in innerer Konzentration erfaßt sind) zu erblicken. Alle diese Formungen des Bild*inhaltes* sind als objektive zu betrachten, weil sie aus dem Bilde heraus, ohne unbedingten Rekurs auf den Schöpfer und dessen Innenwelt erfaßbar sind.

Aber bereits beim Bildinhalt ist es zu beobachten, daß alle diese Momente zugleich einen Ausdruckscharakter mitenthalten, d. h. es gibt kaum eine Art der Erzählung, die nicht zugleich einen Ausdruckscharakter aufwiese. Daß das Mittelalter in der Regel nur einen kanonischen Inhalt (aus der Bibelgeschichte) und auch dann nur eine bestimmte Phase des Gesamtgeschehens bildlich darstellte, lag zum Teil daran, daß man nur gewisse „Gefühle" auszudrücken bestrebt war; es entwickelte sich damals allmählich eine Ausdruckssinngebung gewisser Inhalte, gewisse Szenen der Bibel nahmen in ihren objektiven Sinneszusammenhang (in ihren bloßen ereignismäßigen Inhalt) gewisse gefühlsmäßige Sinngebungen auf, die sich dermaßen festlegten, daß es den Zeitgenossen wohl vorkommen mußte, als wäre ein bestimmter Ausdruckssinn gewissen Inhalten gleichsam objektiv inhärent. Daß dem aber, *absolut gesehen*, nicht so sein kann, beweist nichts besser, als daß während des geschichtlichen Verlaufes dieselben Geschehnisse und Gestalten verschiedene Ausdrucksmomente zu tragen berufen waren. Wir weisen nur darauf hin, daß dieselben Bibelszenen, die zunächst eine religiöse Erregtheit ausdrückten, später einen „erotischen" Ausdruckssinn bekommen konnten, oder daß, um einen bekannten Ausdruckssinnwandel zu erwähnen, im mittelalterlichen Drama den Blinden und Lahmen ein „komischer" Ausdruckscharakter anhaftet oder aber umgekehrt einem späteren Zeitalter der Held Don Quixote als eine komische Gestalt vorkommen konnte. Hieraus ist bereits ersichtlich, daß beim Erfassen des Ausdruckssinnes[12]) auch insofern er im Bildinhalt in Erscheinung tritt, die Aufgabe darin besteht, das vom schöpferischen Subjekt *Gemeinte* zu erfassen, und daß man sich deshalb bei der richtigen Interpretation dieser Sinnschicht stark in die Sinngebung jenes Zeitalters und des besonderen schöpferischen Subjektes hineingearbeitet haben muß, um das Werk in seinem Ausdruckscharakter nicht mißzudeuten.

Geht man nun auf die Formung des Darstellungsstoffes ein, auf die „Behandlung" jenes Mediums (Marmor der Statue, Raum und Farbe im Bilde), so muß man auch da sofort einsehen, daß (nunmehr unter völligem Absehen von dem Bildinhalt) das Bildnerische sich ganz unmittelbar in einer rein objektiven Formung, Sinngebung daran betätigt. Bei der Betrachtung einer Statue sind wir ja nicht auf das bloß optisch-haptisch Erfaßbare gerichtet, sondern wir „sehen" stets die „Auffassung" in dieses bloß Sichtbare und Tastbare mit hinein. Wir haben es also wenn wir bloß „mit den Augen" zu sehen vermeinen bereits mit Sinnbezügen, Formungen bildnerischer Struktur zu tun, d. h. die Statue steht nicht in demselben Raume, in welchem sie als bloßer Marmorblock stehen würde, sie hat ihren eigenen „künstlerischen Raum", der vom bloß empirisch-optischen Tiefenraum dadurch verschieden ist, daß in ihm bereits eine rein visuelle Sinngebung enthalten ist. Wir sehen also hier bestätigt, daß der objektive Sinn keineswegs immer theoretischer Struktur sein muß (wie bei dem objektiven Sinn „soziale Hilfe"), er kann rein visueller Art sein und dennoch sinnmäßig: er ist eine der möglichen bildnerisch-visuellen Sinngebungen des bloß Optischen. Wir nennen

[12]) Als Beispiele für eine Geschichte des Ausdrucks auf dem Gebiete der bildenden Künste seien die Arbeiten von Émile Mâle erwähnt und in der deutschen Literatur der neuerdings erschienene Versuch von Anita Orienter: Der seelische Ausdruck in der altdeutschen Malerei. München 1921.

Digitized by Google

diesen visuellen Sinn wieder einen objektiven, weil alle die Momente, die den darstellungsmäßigen objektiven Sinn am Bildwerke konstituieren (die Raumgestaltung, das Kompositionsprinzip usw.), objektiv erfaßbare Zusammenhänge sind, ohne daß es notwendig wäre, beim Verstehen auf den Erlebniszusammenhang des Gestalters zurückzugreifen. Deshalb ist es möglich, eine Negerstatue in ihrer visuell-ästhetischen Gestalt vollständig zu verstehen, ohne auf das Problem eingehen zu müssen, was der Schöpfer in ihr ausdrücken wollte.

Ohne einen solchen objektiven Sinn überhaupt gibt es kein Kulturobjekt, ohne visuell-objektiven Sinn keinen bildnerischen Gegenstand; und wenn auch zuzugeben ist, daß das Verständnis dieses objektiven Sinnes vorbereitet sein muß (ein künstlerisch Ungebildeter wird den objektiven Sinn eines Cézanne'schen Bildes zunächst überhaupt nicht erfassen können; lernen wird er das aber jedenfalls nicht aus dem subjektiv-psychologischen Entwicklungsgange Cézannes, sondern durch allmähliche Aneignung der malerisch-hierarchischen Vorstufen, die das objektive Verständnis voraussetzt), so sind diese Vorstufen doch objektivsinnmäßige, d. h. nicht bloß subjektive, in einen spezifischen Erlebnisstrom versenkte, sondern durchaus denjenigen analog, die das Verständnis eines theoretischen Satzes — etwa des pythagoreischen — voraussetzt, bei dem es notwendig ist, die Bedeutung der dort angewendeten Begriffe und die eigentümliche Struktur des geometrischen Raumes zu kennen.

In Anbetracht der eigentümlichen Struktur, die die bildende Kunst bei der Verwertung des Darstellungsstoffes aufweist, sind wir gezwungen, zwei typische Arten des objektiven Sinnes überhaupt zu unterscheiden: den objektiven Sinn, der durch Zeichen, und den objektiven Sinn, der durch Gestaltung realisiert wird.

Obgleich in beiden Fällen der objektive Sinn in der Sinngebildesphäre beheimatet ist, besteht dennoch ein nicht zu übersehender Unterschied in dem Verhältnis des Sinnes zu dem ihn tragenden und realisierenden sinnlichen Medium. Während der theoretische Sinn, der Begriff, zu dem ihn tragenden sinnlichen Medium (Wort als akustisches oder visuelles Gebilde, gesprochenes oder gedrucktes Wort) außer jedem wesentlichen Bezug steht, weshalb das letztere nur ein Zeichen für ihn ist, steht der bildnerisch-objektive Sinn, wenn er auch, als Sinn, kein im Raume oder in der Sphäre des stofflichen Mediums liegendes Etwas ist, doch in einem wesentlichen Verhältnis zu dem von ihm unabtrennbaren Medium, als dessen visueller Sinn, d. h. als dessen Gestaltung er uns entgegentritt. Der objektive Sinn als Gestaltung, wie er gerade in der bildenden Kunst vorkommt, nimmt in einer eigentümlichen Weise das sinnliche Medium in den geistigen Bestand des Sinnes auf, ohne dadurch selbst an der physischen Welt teilhaftig zu werden; als visueller Sinn — vgl. die bereits erwähnte „reine Sichtbarkeit" Fiedlers — ist er eben der Sinn des Optischen und gerade dadurch selbst nichts Optisches.

Der objektive Sinn ist durch objektive Interpretation erfaßbar, an objektive Notwendigkeitszusammenhänge gebunden, Elemente und Phasen der sinnlichen Wirklichkeit werden hier zu notwendigen Etappen der Sinnverwirklichung. Man muß nur die ihnen zugeordneten objektiven Ganzheiten und Zusammenhänge richtig erfassen können, um diese Schicht des Sinnes recht zu verstehen. So ist denn auch die Interpretation des objektiven Sinnes in der Kunst die eindeutigste und durch geistige und kulturelle Differenzen relativ am wenigsten beeinträchtigte, wie wir dies am Beispiele der Negerplastik bereits sahen.

Wir sagten: „durch die geistige Distanz relativ am wenigsten beeinflußt" und gaben damit zu, daß die objektive Interpretation, wenn sie auch, von der subjektiv-psychischen Einfühlung abgelöst, nur auf den objektiven Sinngehalt abzielt, dennoch nicht ein einmaliges,

Digitized by Google

ein für alle Mal gültiges visuelles „System" in der bildenden Kunst voraussetzen kann, als wäre der künstlerische Raum „als Sichtbarkeitssystem" bei der Negerplastik derselbe, wie bei einer griechischen oder modernen Plastik. Innerhalb der objektiven reinen Sichtbarkeit gibt es mehrere — der Idee nach auch typologisch aneinanderreihbare — Möglichkeiten der Raumauffassung, die durch ihre immanente Geschlossenheit als „Systeme" derselben auffaßbar sind; jedes beliebige Bruchstück einer Statue, eine Flächenbearbeitung, eine Bewegung usw. erhalten einen scharf unterschiedenen visuellen Sinn, je nachdem ob sie in diesem oder in jenem Sichtbarkeitssystem stehen — vorausgesetzt, was höchst unwahrscheinlich ist, daß sie überhaupt übertragbar sind. Eine gewisse Konfrontierbarkeit dieser „visuellen Systeme" ist nur dadurch gegeben, daß sie eben als Abwandlungen der „bildnerischen Raumgestaltung überhaupt" auffaßbar sind; dieser Genusbegriff konstituiert eine überhistorische Einheit insofern als er zumindest Vergleichspunkte liefert, welche die jeweiligen Verschiedenheiten dieser Gestaltungssysteme so recht herausspringen lassen. Daß der menschliche Geist überhaupt die Kategorie der visuellen Darstellung in einem spezifisch künstlerischen Raume kennt, daß er im gegebenen Falle den behauenen Stein auf ein „visuelles System" überhaupt bezieht, ermöglicht eine Kontinuität des Zuganges zumindest zu diesem Teile des Sinnes, den wir gerade deshalb als objektiven Sinn bezeichneten.

Nun ist auch in diese Schicht des objektiven Sinnes mit einem Schlage, gleichsam in zweiter Formung der Ausdrucksinn eingebildet. Das Eigentümliche und Wesentliche unserer Unterscheidung zwischen objektivem Sinn, der durch Zeichen und der durch Gestaltung realisiert wird, erlangt erst hier, wo es sich um die Eigenart des Ausdruckssinnes im Kunstwerke handelt, seine volle Bedeutung. Haben wir einmal die Unterscheidung zwischen Zeichen und Gestaltung gemacht, so zeigt sich sogleich, daß das Auszudrückende (zumeist „Gefühl" genannt) in die Gestaltung viel adäquater eingeht als in eine zeichenmäßige Objektivation. Wo das Wort ein bloßes Zeichen für das Auszudrückende ist, dort können wir es höchstens theoretisch „benennen", die Benennung weist nur darauf hin, ist aber keineswegs dessen wirklicher Ausdruck. Der wirkliche Ausdruck ist dadurch charakterisiert, daß das Innenweltliche in das Sinnenmäßige als eine neue Sinngebung ein-gebildet ist, und dieses Ein-bilden ist nur dort möglich, wo man das sinnliche Medium keineswegs als belanglos fallen läßt, sondern wo es vielmehr als etwas Selbstwertiges gestaltet wird.

Sage ich dem mir gegenüberstehenden Bettler „Sie dauern mich" oder gebe ich ihm „als Zeichen" meines Mitleids ein Almosen (wobei die Bewegung nur als ein Zufälliges, keinerlei Aufmerksamkeit Beanspruchendes fungiert), dann habe ich im strengen Sinne des Wortes mein Gefühl nicht ausgedrückt, sondern nur benannt bezw. darauf hingewiesen. Erscheint dagegen in der Geste meine seelische Regung, so hat sich mein seelischer Gehalt darin wirklich ausgedrückt.

Dementsprechend gibt es bereits innerhalb des Bereichs der Gebärden zwei voneinander grundverschiedene Typen: die Geste kann zunächst die Funktion der Zeichensprache haben (zeigen, hinweisen, segnen, hierher gehören auch solche Gebilde, wie verbindlich lächeln) — durch solche Gesten kann aber nur ein typischer seelischer Gehalt vermittelt werden — oder aber es handelt sich um eine Geste, deren Eigengestalt unsere interpretierende Aufmerksamkeit auf sich lenkt; dann wird sich in jeder spezifischen Bewegung zugleich die spezifisch einmalige „Bewegtheit" darstellen, d. h. wir werden eine „ausdrucksvolle" Geste im eigentlichen Sinne des Wortes vor uns haben. Solange man auf den zeichenmäßigen „Ausdruck" reflektiert, kann man auf den Gedanken kommen, daß es eine „allgemeine

Digitized by Google

Grammatik des Ausdruckes" gibt, d. h. daß gewisse Bewegungen gleichsam als starre kombinierbare Elemente gewisse entsprechende „Gefühlskombinationen" auszudrücken imstande sind. Zieht man aber auch jene zweite Gruppe der „Ausdrucksbewegungen" in Betracht, so wird man einen solchen Plan aufgeben und einsehen, daß es hier ganz andersartige, wesensmäßig einmalige Beziehungen zwischen der Seele und dem sinntragenden Medium gibt, und daß das Medium bzw. dessen visueller Sinn für den Ausdruckssinn zwar von konstitutiver Bedeutung ist, daß man aber keineswegs eine ein für allemal festlegbare, eindeutige und reziproke Beziehung zwischen den Teilen dieser beiden Sinnschichten annehmen kann. Mit jener zweiten Art von Ausdruck haben wir in der Kunst zu tun, denn das gestaltete Kunstwerk ist ja keineswegs nur ein Hinweis, ein Zeichen für gewisse Innenweltszusammenhänge, sondern jede Linie, jede Formung, mit einem Wort: jede Gestaltungsphase des Mediums ist mindestens zweistrahlig: einmal gibt sie dem Medium einen objektiv erfaßbaren ästhetisch-visuellen Sinn (sie gestaltet es), zugleich aber enthält sie das einmalig Auszudrückende in sich adäquat eingebildet.

Die künstlerische Gestaltung enthält gegenüber der einfachen Ausdrucksgeste noch ein Plus, und zwar besteht dieses darin, daß in der spontanen Ausdrucksbewegung das sich ausdrückende Subjekt auf die Gestaltung der visuellen Form und auf die Einbettung des Ausdruckssinnes keineswegs bewußtseinsmäßig eingestellt ist, während der Künstler sowohl auf die Gestaltung des „Werkes" als auf die Einbildung des Ausdruckgehaltes intentional gerichtet ist. Die Ausdrucksgebärde geschieht, das Werk wird geschaffen. Unter Bewußtheit, bewußtseinsmäßigem Daraufgerichtetsein kann man ein Doppeltes verstehen: einmal das Haben des Gehalts in theoretisch-reflexiver Bestimmtheit — ferner — und wir meinen stets diese zweite Art von Daraufgerichtetsein — wenn wir vom Schöpfer oder vom unwissenschaftlich eingestellten Rezeptiven sprechen — ein unreflektiertes, aber dennoch an theoretischem Sinn sich orientierendes Gestalten bzw. Verstehen. Beim originären adäquaten Verstehen des Werkes vollziehen wir die entsprechenden (durch den Sinngehalt des Werkes vorgeschriebenen) Akte und nur bei der Interpretation versuchen wir dem auf diesem Wege Erfaßten einen theoretischen Erkenntnischarakter zu verleihen. Man kann also mit Recht von gemeintem Ausdrucksgehalt eines Werkes sprechen, sofern man unter Meinen des Ausdrucksgehaltes eben jene zweite Art des Daraufgerichtetseins des Schöpfers versteht, die mit Gewußtheit nichts zu tun hat.

Daß der gemeinte Ausdrucksgehalt eines Bildes vom Rezeptiven aus erfaßbar ist, ist, prinzipiell gesehen, kein kleineres aber auch kein größeres Wunder als die Grundtatsache, daß wir die in einem Werke zu dessen sinnlich gegebenen Momenten hinzukommenden geistigen Sinnbezüge überhaupt zu erfassen imstande sind[13]). Der Ausdruckssinn ist eben

[13]) Dies werden nur diejenigen leugnen, die mit dem Vorurteil an die Sachen herangehen, daß es nur sinnliche Anschauung geben könne, und sich nicht fragen, ob man nicht notwendigerweise — um nur die einfachsten Phänome klarstellen zu können — eine geistige, richtiger kategoriale Anschauung anerkennen müsse. Verstehe ich den objektiv visuellen Sinn (die Sichtbarkeitszusammenhänge [!]) einer Statue, so muß ich diesen Sinn gerade so unmittelbar gegenwärtig haben, geistig gerade so unmittelbar wahrnehmen wie ich zur gleichen Zeit die rein sinnlichen Elemente („Farbe", „Glanz", „Schatten") unmittelbar sinnlich wahrnehme. Ich assoziiere nicht die Formen zu dem Marmor. Genau so formend, sinngebend und geistig unmittelbar wahrzunehmen sind die ausdrucksmäßigen (und dokumentarischen) Sinnbezüge am Kunstwerke. Der einer Farbe oder Farbenkonstellation anhaftende „Ausdruckswert", die „charakteristische Prägung", sind ja dermaßen präsent, daß einem dieser „Ausdruckswert" und diese „charakteristische Prägung" oft früher ins Auge springt als die tragende Farbe selbst. Sinn kann überhaupt nur unmittelbar gegeben sein, nur deshalb ist es möglich, daß wir uns verstehen, weil es geistige Anschauung des Erlebnisjenseitigen, desubjektivierten, „irrealen" Sinngehaltes gibt. Das sinnliche Medium ist zwar unerläßliche Vorbedingung eines jeden Mitteilens und Verstehens, aber

Digitized by Google

auch gegeben, nur besteht die besondere Schwierigkeit dieser Art von Interpretation darin, daß, während der objektive Sinn (die Komposition eines Bildes z. B.) in sich geschlossen und infolgedessen aus sich heraus erschließbar ist: der in einen Bildinhalt oder in eine Linienführung, in eine Verkürzung eingebildete Ausdruckssinn in seiner Erfaßbarkeit viel tiefer historisch bedingt ist. (Wir sahen bereits beim Bildinhalt, am Beispiel der Lahmen und Blinden, wie ein „Gefühlsbedeutungswandel" schon in dieser leichter faßbaren Sphäre vorhanden ist.) Diese Schwierigkeit kann uns aber zu keiner prinzipiellen Skepsis verleiten, sie bedeutet uns nur soviel, daß man dem gemeinten Ausdrucksgehalt nur durch historische Tatsachenforschung nahe kommen kann, d. h. daß man genau dieselben Methoden anzuwenden hat wie die, welche bei jeder historischen Tatsachenforschung im Spiele sind. Daß der gemeinte Ausdruckssinn nicht vollständig verschwinden muß (wie es unter Umständen bei einer Negerstatue der Fall ist) ist für diejenigen Epochen und Kulturkreise, mit denen wir in einer historischen Kontinuität stehen, bis zu einem gewissen Grade gewährleistet. Die historische Struktur des Bewußtseins garantiert uns die Möglichkeit einer approximativen Verstehbarkeit des gemeinten Sinnes auch für zeitlich weit zurückliegende Gebilde, und zwar deshalb, weil der Umkreis der in einem Zeitalter möglichen „Gefühle" und Erlebnisformen keineswegs unendlich und willkürlich ist; diese entstehen in und werden gestaltet für eine Gemeinschaft, die vorhandene Erlebnisformen aufbewahrt oder aber diese in einer für den Historiker verfolgbaren Weise fortentwickelt. Dieses Verbundensein des historischen Bewußtseins mit dem zeitlich zurückliegenden Werke, ermöglicht dem Historiker ein allmähliches Sichhineinarbeiten in die „seelische Umwelt" des in seinem gemeinten Ausdrucksgehalt zu verstehenden Werkes, und es wird ihm dadurch der Hintergrund gegeben, von dem sich ihm das ganz Spezifische und an das Individuelle des Schöpfers Gebundene abhebt.

Wir mußten die Konstitution des objektiven und des Ausdruckssinnes sowohl am Bildinhalt als auch bei der eigentlich bildnerischen Gestaltung verfolgen und für sich betrachten, um durch ihre gesonderte Betrachtung das nunmehr zu behandelnde Dokumentarische noch mehr hervortreten zu lassen.

Ist der Schöpfer eines Werkes in der Schöpfung auf das Gestalten des objektiven Sinnes und das Einbilden des Ausdrucksmäßigen gerichtet, so ist jenes Dritte — der dokumentarische Gehalt eines Werkes — für ihn als Schöpfer der Intention nach nicht gegeben. Die dokumentarische Sinnschicht ist also nur vom Rezeptiven aus erfaßbar; aus dem Schöpfer strömt dasjenige, was vom Kunstwerk als dokumentarische Sinnschicht sich abheben läßt, „triebartig", d. h. in keiner Weise „gemeint", in das Werk ein.

Waren wir bei der objektiven Interpretation auf die Erfassung eines in sich geschlossenen Sinnzusammenhanges eingestellt, der sich gleichmäßig in der Formung sowohl des Bildinhaltes wie in der des Darstellungsstoffes auswirkte, uns aber keineswegs das Kunstgebilde im Interesse des Verständnisses zu verlassen, zu transzendieren zwang, so wies bereits der Ausdruckssinn über das Bildwerk auf das schöpferische Subjekt und dessen Erlebnisstrom hinaus. In dieser letzteren Hinsicht mit dem Ausdruckssinn verwandt, fordert uns auch der Dokumentsinn stets auf, das vor uns stehende Kunstgebilde zu transzendieren, wir sind auch hier letzten Endes auf das dahinterstehende Subjekt gerichtet, nur in einer grundverschiedenen Weise. Beim Ausdruckssinn handelt es sich um einen Querschnitt seines

es allein würde niemals genügen, etwas zu übermitteln. Das wahre intersubjektive Medium ist der „Sinn" in seiner, mit dem populären Sprachgebrauch sich nicht deckenden, jedenfalls viel umfassenderen Bedeutung.

Digitized by Google

Erlebnisstromes, um einen Einblick in einen einmal stattgefundenen Verlauf im Bewußtsein eines Individuums zu gewinnen, im letzteren Falle nicht um eine in der Zeit ausgebreitete Aktualisierung eines seelischen Lebens, sondern um die Gestalt, um den Charakter, um das substantielle Wesen dieses schöpferischen Subjektes, das im Werke nur in Erscheinung tritt.

Den Unterschied kann man sich klarmachen, wenn man sich vorstellt, man lebte mit einem Künstler in Lebensgemeinschaft und verbrächte mit ihm sozusagen jeden Augenblick des Lebens, man teilte mit ihm Wollungen und Stimmungen, man beschäftigte sich mit denselben Dingen, die ihn beschäftigen, man wäre aber nie dokumentarisch eingestellt. In diesem Falle könnte man im Verständnis des Ausdrucksmäßigen und im mitmachenden Gefühl den ganzen Erlebnisstrom des Anderen mehr oder minder adäquat vor sich haben und dennoch seine künstlerische Gestalt, seine Weltanschauung, seinen ethischen Charakter nicht erfassen. Demgegenüber könnte ein anderer, der nur eine ganz beschränkte Anzahl seiner Kulturobjektivationen, seiner Werke und Handlungen vor sich hätte, aber ein empfängliches Organ für das Charakteristische, das Dokumentarische besäße, aus diesen verhältnismäßig wenigen Objektivationen ein vollständiges Bild von der Weltanschauung und Gestalt dieses Künstlers gewinnen.

Auch dieser dokumentarische Gehalt spricht sich nur durch die Objektivationen hindurch aus, auch das Charakteristische kann sowohl an der Wahl des Sujets und dessen bildmäßiger Formung als auch an der Formung des Darstellungsstoffes erscheinen. Aber es bestehen doch in manchen wesentlichen Punkten Unterschiede zum Ausdruckssinn. Darin sind sie sich noch ähnlich, daß beide eine objektive Sinnschicht der Voraussetzung haben, in welcher sowohl Ausdrucksmäßiges wie Dokumentarisches sich hinzugesellen muß. Während aber der Ausdruckssinn der ganzen objektiven Sinnschicht des Werkes bedarf, um in Erscheinung zu treten, während also das Vorhandensein des Ausdruckssinnes fundiert ist durch die in sich geschlossene Einheit des jeweiligen objektiven Sinnes im Kunstwerke, muß beim Verständnis des Dokumentarischen nicht das ganze Werk in seinen objektiven Sinnbezügen erfaßt sein, das Dokumentarische kann vielmehr auch an einem Bruchstücke des Werkes in Erscheinung treten, z. B. an einer charakteristischen Linienführung, an einer eigentümlichen Gliederung des Raumes[14]) oder Farbenbehandlung mit einem Wort: auch an unselbständigen Teilen des Werkes. Der Ausdruckssinn ist mit der monadischen insichgeschlossenen Totalität des objektiven Sinnes am Werke eng verwoben, wogegen das Dokumentarische auch an abspaltbaren Momenten zu haften vermag.

Auch ein als dokumentarisch erfaßtes Moment am Werke harrt noch seiner Ergänzung, es kann sich nur durch fernere, hinzukommende dokumentarische Momente zur Charakteristik

[14]) Um ein Beispiel für eine solche dokumentarische Analyse zu bringen, die bis in die kleinsten Einzelheiten dies Dokumentarische verfolgt, führen wir eine Stelle aus einem Vortrage Dvořaks an, er sagt über das Bild Grecos: „Die Bestattung des Grafen Orgaz" sprechend: „Das feste räumliche Gefüge, seit Giotto das unverrückbare Fundament jeder bildlichen Darstellung, ist verschwunden. Ist der Raum breit, tief? Man weiß es nicht. Die Figuren sind zusammengedrängt, als ob der Künstler in ihrer räumlichen Verteilung unbeholfen gewesen wäre. Zugleich aber erweckt oben das flackernde Licht und die Feerie die Empfindung unbegrenzter Weiten. Der Grundgedanke der Komposition ist alt und einfach, viele hundertemal in der vorangehenden Kunst in der Darstellung der Assunta angewendet. Doch wie hat sich sein Sinn allein dadurch verändert, daß der Maler die vordersten Figuren durch den Bildrand überschnitten hat, so daß man nichts vom Boden des Platzes sieht und die Gestalten irgendwo magisch emporzuwachsen scheinen ...." („Über Greco und den Manierismus" ersch. im „Jahrbuch für Kunstgeschichte", Band I (XV) 1921/1922, Heft I, S. 24 ff.) (Von uns gesperrt.)

Zuerst Herausarbeitung der objektiven Sinnschicht sowohl im Bereich der Formung des Bildinhaltes wie der des Darstellungsstoffes und gleich anschließend daran Abhebung des an ihnen haftenden dokumentarischen Gehalts!

Digitized by Google

des hinter den Objektivationen stehenden Subjektes erweitern, es wird aber diese Ergänzung keineswegs nur innerhalb der Grenzen eines Werkes, oder eines Objektivationsgebietes gesucht, sondern man durchkreuzt mit dem forschenden Blicke sämtliche zusammengehörige Objektivationen desselben Subjektes, um dieses in seiner charakteristischen Eigenart gleichsam vor sich entstehen zu lassen. Dieses Konfrontieren geschieht aber nicht im Interesse einer Addition, als hätte man in einem dokumentarischen Fragment nur ein Stück eines gesuchten Ganzen, als suchte man durch Hinzufügung weiterer Sinnesmomente ein Gesamtbild zusammenzustellen. Das Eigentümliche besteht eben darin, daß in einem gewissen Sinne der Charakter des Subjekts bereits durch ein solches dokumentarisches Moment der Intensität nach vollständig vermittelt ist und das weitere Suchen eher ein Suchen nach Bestätigung, nach „homologen" dasselbe dokumentarische Wesen bekundenden Momenten ist als eine Ergänzung eines Bruchstückes durch hinzukommende weitere Bruchstücke. Dabei ist noch zu bemerken, daß zu einem, wenn auch an unselbständigen Teilen des Werkes erfaßten Dokumentarischen sich immer nur Dokumentarisches bestätigend gesellen kann; niemals wird ein bloß gemeinter Ausdrucksgehalt oder ein objektiver Sinnzusammenhang in dieser seiner Eigenart ein Dokument bestätigen können — man muß kraft eines neuen geistigen Aktes auf das diesen ausdrucksmäßigen bzw. objektiven Sinnen anhaftende Neue, auf das Dokumentarische gerichtet sein, um es von ihnen abheben zu können. So gewinnt man denn schließlich den Eindruck als erfaßte man an grundverschiedenen objektiven und ausdrucksmäßigen Momenten stets ein Identisches, nämlich das gleiche Dokumentarische. Dieses Gerichtetsein auf Dokumentarisches, dieses Erfassen des Homologen an den verschiedensten Sinnzusammenhängen ist etwas Eigentümliches, das weder mit Addition noch mit Synthese, auch nicht mit bloßer Abstraktion gemeinsamer Merkmale verwechselt werden darf; es ist etwas Eigentümliches, weil das Ineinandersein Verschiedener, sowie das Vorhandensein eines Einzigen in der Verschiedenheit, Verhältnisse sind, die der geistig-sinnmäßigen Welt eigentümlich sind und von Gleichnissen, die mindestens zum Teil einer räumlich-dinglich orientierten Phantasie ihr Leben verdanken, freigehalten werden sollen.

Behauptet Riegl u. a., daß in dem im spätrömischen Kunstgewerbe auftretenden negativen Ornament dasselbe Kunstwollen steckt, wie in der zeitgenössischen Architektur und erweitert er den Begriff dieses Kunstwollens so weit, daß sogar in den Erscheinungen der zeitgenössischen Philosophie sich Entsprechungen aufweisen lassen, so liefert er damit ein Beispiel für diese dokumentarische Gegebenheitsweise. Hier gelingt es dem Interpretierenden an einem scheinbar ganz nebensächlichen, bloß den Stoff gestaltenden „Prinzip" ein für die Geistigkeit des Zeitalters dermaßen charakteristisches Moment zu entdecken, daß dieser Ausgangspunkt ihn in den Stand setzt, die „korrespondierenden", charakteristischen Züge auch an den parallelen Objektivationsgebieten abzuheben. Ist hier das Dokumentarische an die Formung des Darstellungsstoffes geknüpft, so kann es sich selbstverständlich genau so auch an die Formung des Bildinhaltes knüpfen; also alle Phasen und Momente der objektiven Sinnschicht können für die dokumentarische Interpretation relevant werden, sofern wir das in ihnen steckende Dokumentarische abzuheben im Stande sind. Aber nicht nur der objektive Sinn, auch die ausdrucksmäßige Sinnschicht kann dokumentarisch verwertet, d. h. das darin liegende Charakteristische herausgearbeitet werden, und um die extremste Möglichkeit — die aber praktisch sehr häufig ist — zu streifen: der Versuch eines Künstlers oder einer Epoche ihre eigenen Intentionen (sei es bezüglich ihres Gestaltungs-, sei es bezüglich ihres Ausdruckswollens) theoretisch-konfessionsmäßig zu klären, kann man stets in ihrem dokumen-

Digitized by Google

tarischen Gehalt verwerten. Ein Beispiel dafür liegt vor, wenn man die „Ars poetica" bzw. die Kunsttheorie eines Künstlers, die man doch zunächst als ein Klarwerden über sein eigenes künstlerisches Wesen, sein Kunstwollen oder den Geist seiner Epoche usw. aufzufassen hätte, nicht so interpretiert, daß man fragt, was für eine Richtigkeit ihr zugeschrieben werden könne, oder aber was er damit gemeint habe, sondern, wenn man diesen ihm immanenten theoretischen Sinn transzendierend, auch dieses theoretische Bekenntnis eben nur als Bekenntnis, als Dokument für jenes bewußtseinsjenseitige, ihn treibende Kunstwollen auffaßt[15]) wie wenn ein Arzt die Autodiagnose seines Patienten nicht als eine Erkenntnis seiner Krankheit, sondern als ein Symptom für diese verwertete.

Alle diese Versuche einer dokumentarischen Interpretation bauen also aus den in den zusammengehörigen Kulturobjektivationen zerstreuten dokumentarischen Momenten neuartige Totalitäten auf, die wir dann als „Kunstwollen" (Riegl), „Wirtschaftsgesinnung" (Sombart), „Weltanschauung" (u. a. Dilthey), „Geist" (u. a. Max Weber) je nach den in ihnen enthaltenen Verschiedenheiten benennen können. Diesen von Seiten der Kulturobjektivationen her konstituierten Totalitäten kann man dann als Korrelat ein Subjekt zuordnen, das unter Umständen nach einem auch real existierenden Subjekte (der Goethe'sche, der deutsche, der klassische Geist) benannt wird. Diese Benennung ist aber in allen diesen Fällen eine uneigentliche, weil darunter keineswegs Goethe in seiner realen Existenz, oder die einzelnen Individuen des deutschen Volkes in ihrer realen psychischen Wirklichkeit, sondern vielmehr — wie dies an der Struktur des letzteren Beispieles „klassischer Geist" klarer, weil ohne Bezug auf auch real Existierendes zu sehen ist — jene tiefere sinnhafte Einheit verstanden werden soll, die aus den ihnen zugeordneten Sinngebilden sich herstellen läßt[16]). Weshalb einer der schwerwiegendsten methodologischen Fehler begangen wird, wenn man dem hier

[15]) Vgl. Erwin Panofsky: Der Begriff des Kunstwollens. (Ersch. i. d. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Band XIV, Heft 4.) Hier wird an Handen einer Analyse des Riegl'schen Kunstwollens der Dokumentsinn bereits klar gesehen. Vgl. noch die Anmerkung am Ende dieses Kapitels.

[16]) Es ließe sich die Frage stellen, ob aus einer solchen strukturanalytischen Einstellung gesehen auch das „reale" Subjekt der intentionalen Interpretation sich nicht als eine Fiktion, als ein Beziehungspunkt gewisser Sinnesganzheiten auffassen und die ganze vermeintliche „Realität" des Fremdpsychischen in bloße Sinnbezüge auflösen ließe. Strukturanalytisch gesehen stünde dem nichts im Wege, in dieser Einstellung steht das als real vermeinte Subjekt des Ausdruckssinnes auf demselben Niveau als das als irreal vermeinte Subjekt der Dokument-Interpretation; es läßt sich genau so in Sinnbezüge auflösen. Folglich: wenn es dennoch als „real" gesetzt wird, muß außerdem noch ein nicht sinnmäßiges, sondern rein ontologisch unmittelbares Erlebnis vorliegen; wir müssen seine psychische Existenz auch unmittelbar ohne geistig verstehbare Gebilde und ihre gleichfalls sinnmäßige „Selbstweltbezüge" irgendwie haben. Ein solches ontologisches Erlebnis auch bezüglich des Weltanschauungssubjekts zu besitzen geben jene an, die es als ein metaphysisches einsetzen. So oft Hegel oder Lukács (in seinem später zu zitierenden Werke) von „Geist" sprechen, verstehen sie darunter gerade so wenig eine methodologische Fiktion, als jener, der von Goethe spricht und durch seine Objektivationen nicht nur das Sinngebilde seiner Persönlichkeit sondern seine Existenz zugleich zu erfassen vermeint.

In der Auffassung des Gegebenseins und des Aufbaues vom fremden Ich sind zwei extreme Positionen möglich. Eine, die den ganzen Besitz des Fremdichs aus Sinnbezügen rekonstruiert und das Haben des existent Psychischen nur durch die Vermittlung des inexistent Geistigen für möglich hält. In diese Richtung geht die Auffassung von Spranger. (Vgl. die bereits zitierte Abhandlung und das später zu zitierende Werk „Lebensformen") und die andere, die das ganze Haben des Fremdpsychischen nur aus solchen seinserfassenden Akten der unmittelbaren Intuition, unter Vernachlässigung der überpsychisch, vom Bewußtseinsstrom ablösbaren Sinnsphäre trachtet. Dies ist die Position Schelers. („Über den Grund zur Annahme des fremden Ich", als Anhang erschienen zur „Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle und von Liebe und Haß". Halle. 1913.)

Die Wahrheit scheint diesmal ausnahmsweise in der Mitte zu liegen. Das Verständnis des Fremdichs muß zunächst von Sinnbezügen ausgehen. Will man aber daran festhalten, so muß die Sphäre des Sinnes weiter gefaßt werden, als dies üblich ist. Man verstand unter Sinn bisher entweder nur das Theoretische oder — wenn schon sehr weit gefaßt — jenen Umkreis von Erscheinungen, der in unserer Terminologie „objektiver Sinn" heißt. Von Ausdruckssinn, Dokumentsinn war bisher keine Rede.

Digitized by Google

gewonnenen Subjekte (das also nur ein Korrelat zu der in den Kulturgebilden aufweisbaren dokumentarischen Einheit ist) ein aus ganz anderen Reihenbildungen gewonnenes anthropologisches oder soziologisches Subjekt, wie eine Rasse oder Klasse, ohne Weiteres unterschiebt. Deshalb ist es auch andererseits kein schlagendes Argument, wenn, um die Richtigkeit solcher Behauptungen zu widerlegen, darauf hingewiesen wird, daß dieser oder jener Schöpfer eines Kulturgutes seiner Abstammung nach aus einer anderen Rasse oder Klasse herkommt, als die sei, deren „Geiste" man sein Werk zuordnen könne. Es geht aus dieser Bemerkung bereits hervor, daß wir weder etwas gegen das kulturhistorische Rassenproblem noch etwas gegen das kultursoziologische Klassenproblem als Aufgabestellung haben; gewiß weisen beide Problemstellungen auf zu lösende Aufgaben hin, es soll hier nur der Blick auf das diesen Fragestellungen mitgegebene methodologische Problem gelenkt werden. Jede derartige Untersuchung wird mit aus zwei verschiedenen Reihen gewonnenen Begriffen arbeiten, die auch von Seiten des Forschers stets auseinandergehalten werden müssen: einmal gewinnt man die Charakteristik des „Gesamtsubjektes", indem man von der Seite des Kulturgebildes ausgeht, durch dokumentarische Interpretation, das anderemal, indem man von der Seite einer erklärenden Wissenschaft wie Anthropologie oder Soziologie ausgeht, die ihre Begriffseinheiten von ganz anderen Gesichtspunkten aus konstituieren als die Kulturwissenschaften. (Der Klassenbegriff wird z. B. im Großen und Ganzen bestimmt durch den Gesichtspunkt, welche Rolle die menschlichen Individuen am wirtschaftlichen Produktionsprozeß haben, der Rassenbegriff durch rein biologische Zusammenhänge.) Das durch Interpretation von den Objektivationen her gewonnene geistige Subjekt einerseits, das entsprechende von der Anthropologie oder Soziologie aus gewonnene andererseits klaffen in diesen ihren heterogenen Ursprunge dermaßen auseinander, daß es unbedingt als notwendig erscheint, eine Mittelsphäre von Begriffen einzuschalten, die die bei den extremen Reihen einander nahezubringen geeignet ist. Vielleicht ist, methodologisch gesehen, gerade dies der Punkt, an welchem die durch Dilthey angeregte geisteswissenschaftliche Psychologie einzusetzen hat, die gerade in neuerer Zeit zwei sehr wichtige Versuche gezeitigt hat[17]).

Um auf den Unterschied zwischen intentionaler Ausdrucks-Interpretation und dokumentarischer Interpretation wieder zurückzukommen, kann man diesen auch an Handen der soeben besprochenen Kollektivsubjekte beobachten. Sowohl gelegentlich einer Ausdrucks-Interpretation wie bei einer Dokument-Interpretation kann es vorkommen, daß man von hinter den Werken stehenden Kollektivsubjekten spricht; sieht man aber näher zu, so findet man, daß man ein jedesmal etwas Anderes darunter notwendigerweise verstehen muß. Da gemeinter Ausdruckssinn nur einem realen Subjekte bzw. dessen Erlebnisstrom adäquaterweise zugeschrieben werden kann, so versteht man unter durch Gemeinschaft interdierten

Dabei gilt es aber zu bedenken, daß das Subjekt wenn von irgendwo doch nur aus dieser Sinnschicht erreichbar ist. Es ist nicht einzusehen, wie aus der objektiven Sinnschicht jemals das Fremdich aufgebaut werden könnte. Aber auch die Annahme der von uns hervorgehobenen Sinnschichten genügt nicht dazu, die reale Existenz des Fremdpsychischen zu begründen. Mit dem Ausflucht in Analogieschlüsse und Einfühlung kommt man nicht aus — das hat Scheler ausführlich bewiesen. Die Existenzialsetzung der realen Fremdpsyche ist durch einen unmittelbaren anschauenden Akt fundiert. Einem menschlichen Blick sehe ich nicht nur die Farbe des Auges, sondern zugleich das Sein dieser Seele an.

Wie und auf welcher Stufe diese Seinserfassung sich einstellt, ob immer nur mit Sinnerfassung verbunden oder auch unmittelbar, sind Fragen, die wir nicht weiter verfolgen müssen, da wir das Realitätsproblem nicht in seiner ganzen Breite aufrollen lassen können.

[17]) Vgl. Karl Jaspers: Psychologie der Weltanschauungen. Berlin 1919. Eduard Spranger: Lebensformen, geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit. 2. Aufl. Halle. 1921.

Digitized by Google

Ausdruckssinn, in völlig nominalistischer Fassung den durch die einzelnen realen Subjekte dieser Gemeinschaft durchschnittsmäßig gemeinten Sinn. Handelt es sich aber um die dokumentarische Charakteristik eines Gemeinschaftssubjektes, so bildet man konstruierte Subjekte, deren Erkenntniswert darin besteht, daß sie der charakterologischen Einheit, die in den zusammengehörigen Gebilden vorgezeichnet ist, als subjektives Korrelat entsprechen.

Zuletzt wollen wir noch einen wesentlichen Unterschied — der, wenn auch nicht unmittelbar, so doch letzten Endes auch mit dem Problem der Gegebenheitsweise zusammenhängt — zwischen den drei Arten von Interpretation hervorheben. Die dokumentarische Interpretation hat die Eigenheit, daß sie im Unterschiede von den beiden anderen Arten des Verstehens in einem jeden Zeitalter neu gemacht werden muß, und daß eine jede einzelne Deutung innerhalb ihres Bereiches eng verflochten ist mit jenem geistig historischen Standorte, von dem aus man sich dem Geist verflossener Epochen nähert. Es ist bekannt wie der Geist des Griechentums, Shakespeares usw. für verschiedene Zeitalter sich verschieden darstellte. Dies besagt aber garnichts für die Relativität solcher Erkenntnisse. Hier ergibt sich zugleich eine Grundverschiedenheit naturwissenschaftlicher und historischer Erkenntnis, und es gilt viel eher den Sinn und die Struktur des historischen Verstehens in seiner Eigenart zu erfassen, als es nur deshalb, weil es naturwissenschaftlich-positivistischen Wahrheitskriterien nicht entspricht, einfach zu verwerfen.

Geist kann nur aus Geist verstanden werden, die eine Substanz nur aus der anderen heraus. Das eine Zeitalter kann in größerer Substanznähe zu einem gewissen Zeitalter stehen als das andere; Recht behalten wird immer dasjenige, bei dem diese Verwandtschaft inniger ist. Daß beim historischen Verstehen das historisch-erkennende Subjekt konstitutiv in das Resultat der Erkenntnis hineinragt, daß gewisse Seiten des zu verstehenden Geistes sich nur gewissen Geistigkeiten offenbaren, folgt eben daraus, daß das Verstehen nicht zeitlos ist wie das mathematisch-naturwissenschaftliche Erkennen, sondern geschichtsphilosophisch bedingt. Gerade so aber — um ein einfaches Beispiel zu bringen — wie man mit 10, 20, 30, 40, 50 Jahren ein jeweils verschiedenes charakterologisches Bild von seinen Eltern haben kann, und man dennoch nicht behaupten wird, daß es überhaupt keinen Charakter gibt, oder daß er unerkennbar sei, sondern vielmehr sagen wird, daß man in den verschiedenen Altern nur das erkennen wird, was der jeweiligen Alterssubstanz des verstehenden Subjektes zugänglich ist, und wie dasjenige Bild als das „reichste" (zu unterscheiden vom richtigen) zu gelten die größte Chance hat, das wir aus derselben Altersstufe heraus aufbauen, an der die zu erkennende Person steht oder stand, — so wird man diesen, sich gegenseitig nicht stückweise ergänzenden, sondern immer von neuen Zentren aus ordnenden Erkenntnisprozeß auch für erkenntnisbringend erachten, umsomehr als wir ihn stets antreffen werden so oft es sich um die Erkenntnis eines dynamisch sich verändernden Objektes durch ein dynamisch sich veränderndes Subjekt handelt.

Dies bedeutet aber nicht, daß jede dokumentarische Erkenntnis Recht behält; einmal gibt es ein immanentes formales Kriterium darin, daß sich der Kreis restlos schließen muß, also daß sich die Einzelerscheinungen in den Deutungsversuch restlos und widerspruchslos einfügen lassen[18]), und zweitens gibt es eine materielle Evidenz, die aus den dokumentarischen Sinnesmomenten uns entgegenströmt und den Deutungsversuch zuläßt oder abweist. Hat man

[18]) Vgl. zu diesem Problem Dagobert Frey: Max Dvořaks Stellung in der Kunstgeschichte. (Jahrbuch für Kunstgeschichte. Band I (XV). 1921/1922. Wien 1922. S. 15 ff.

Digitized by Google

aber auf diese Weise mehrere richtige Deutungen über dasselbe Zeitalter oder dieselbe Weltanschauung, so kann es sich nur mehr um die mehr oder minder große Adäquatheit dieser Deutungen handeln — also ob sie erfüllter, aus mehr oder minder großer Substanznähe gesehen sind. Widersprechen sich aber für die flüchtige Betrachtung solche nebeneinandergestellte richtige Deutungen verschiedener Zeitalter bezüglich desselben zu erfassenden Geistes, so müssen die inadäquaten, aber richtigen Deutungen in die adäquateren umgedeutet werden können; das in der ersten, noch inadäquaten Interpretation Erblickte wird in der adäquateren (in den beiden Hegel'schen Bedeutungen des Wortes) aufgehoben, d. h. das frühere Deutungszentrum wird zwar vernichtet, aber das dort noch unvollständig Erfaßte im neuen Zentrum aufbewahrt. Diese dynamische Struktur der Erkenntnis weist das Erfassen des objektiven und des Ausdruckssinnes nicht auf. Zwar muß die Erreichbarkeit dieser Sinne auch ihre historische Vorbereitung haben (zum Verständnis des objektiven Sinnes muß man die sinnmäßigen Vorstufen durchlaufen haben, zu dem des gemeinten Ausdruckssinnes muß die historisch-seelische Umwelt erarbeitet sein). Sind diese Vorbereitungen aber einmal geleistet, so stehen die Resultate undialektisch, d. h. in der reinen Alternative von wahr oder falsch einander gegenüber. Die Komposition eines Bildes ist entweder richtig oder falsch erfaßt, die im Werke vorliegenden visuellen Zusammenhänge vom Verstehenden mitvollzogen, der ausgedrückte Gefühlsgehalt in derselben Weise „miterlebt", wie er vom Schöpfer tatsächlich intendiert war — dagegen ist der Geist, die Weltanschauung einer Epoche etwas, das auch aus der Substanz des verstehenden Subjektes heraus erfaßt wird, weshalb die Geschichte der dokumentarischen Deutungen der Vergangenheit die Geschichte der deutenden Subjekte mitenthält.

Anmerkung. Wir haben die Bezeichnungen intendiert und Ausdruckssinn durcheinander laufen lassen und mit einander verbunden gebraucht und die beiden (um die Darstellung nicht zu überlasten) als soz. gleichbedeutend eingesetzt. Auf der Stufe unserer Darstellung erwächst daraus kein Irrtum, denn der Ausdruckssinn ist stets ein intendierter und nur als solcher verständlich — aber nicht nur der Ausdruckssinn kann intendiert bewußt beabsichtigt sein.

Intendiert stammt aus einer ganz anderen Korrelation als die oben herausgestellten drei Arten des Sinnes. Im Gegensatz zu intendiert (von einem Individuum in seiner besonderen Weise gemeinten) steht der ablösbare „Richtigkeitssinn" der Kulturobjektivation, der auch dann gilt (und unter dem Kriterium der Richtigkeit vom Rezeptiven aus erfaßbar ist), wenn es im Produktiven nicht mehr gegenwärtig ist. Unter Umständen (und dies ist sehr häufig) erfaßt der Schöpfer selbst den Richtigkeitssinn seiner Schöpfung nicht adäquat, dann fällt der intendierte Sinn und der Richtigkeitssinn kraß auseinander.

Intendierter und Richtigkeitssinn entspricht der Unterscheidung, die Max Weber macht, wenn er vom tatsächlichen und richtigen Sinn spricht (Wirtschaft u. Gesellschaft, ersch. Grundriß der Sozialökonomie Abt. III. Teil I. S. 1 ff.)

Nicht auf diese letztere Gegenüberstellung kam es uns in erster Reihe an. Diese zweigliedrige Korrelation kann man jeweils an ein jedes Glied unserer Unterscheidung heranbringen und auf die Vereinbarkeit mit ihm untersuchen; so erhalten wir:

1. intendierten und richtigen objektiven Sinn.
2. intendierten Ausdruckssinn.
3. richtigen Dokumentsinn (event. nachträglich auch vom produktiven Subjekt erkannt).

Während es für den objektiven Sinn unwesentlich ist, ob er intendiert ist, dagegen der Ausdruckssinn nur als intendierter vermeint sein kann, ist es für den Dokumentsinn außerwesentlich, daß er vom schöpferischen Subjekt erfaßt sei.

Erwin Panofskys Unterscheidung von psychisch bewußten und endgültig letzten Sinn im künstlerischen Phänomen (op. cit.) entspricht im Großen und Ganzen der Weber'schen Unterscheidung; aber auch der Dokumentsinn ist klar bei ihm gesehen. Nur daß er die entsprechenden und zusammengehörigen Korrelativa nicht herausgearbeitet hat, weshalb noch so manches für ihn zusammenfällt, was in einer ausführlichen Analyse auseinander zu halten ist. Sein „letzter Sinn" im künstlerischen Phänomen, bezeichnet bald den richtigen Dokumentsinn, bald den richtigen objektiven Sinn, in unserer Terminologie gesprochen.

Digitized by Google

V. Die vortheorethische Struktur der Kulturgebilde.

Wir haben in der vorangehenden Analyse drei Sinnesschichten an einem jeden Kulturgebilde abgehoben. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß diese „drei Schichten", von denen wir in abstrahierender Reinheit sprachen, ihre konsequente Durchführung, ihre schichtartige immanente Geschlossenheit erst in der Theorie, die da Interpretation heißt, gewinnen. Es könnte sein, daß erst die Reflexion solch eine analytische Schichtung in den einheitlichen Gegenstand hineininterpretiert, daß aber im originär sich gebenden atheoretischen Kulturgebilde dem nichts entspricht.

Wir müssen uns also fragen: wie sehen die Kulturgebilde in ihrer originären (von der Theoretisierung womöglich noch gar nicht affizierten) Gestalt aus? Gibt sich ein jedes monadisches Kulturgebilde zugleich als objektiven Sinn, Ausdruck und Dokument? Ist es überhaupt richtig hier von „Elementen", „Sinnfragmenten" zu reden, die den verschiedenen Ergänzungen gegenüber offenstehen? Ferner: Was ist denn dieser Ausdruckssinn? Ist er überhaupt als Sinn charakterisierbar, erscheint er in derselben Weise im Kulturgebilde wie der objektive Sinn? Solche und ähnliche Fragen drängen sich auf und verpflichten uns, das Sinngebilde in seiner noch untheoretisierten Gestalt zu charakterisieren, seine Art des Sich-Darbietens in adäquat originärer Einstellung zu untersuchen. Fragen wir auf diese Weise, so haben wir es noch immer mit dem Aufbau zu tun. Das originäre Kulturgebilde hat eben auch eine Struktur, die nur systematisch sehr schwer darstellbar ist. Wir versuchen es also, wenn auch nur fragmentarisch, einige charakteristische Züge seiner originären Struktur herauszuarbeiten:

1. Zunächst: Ein Kulturgebilde gibt sich in originärer Gestalt, nicht in Schichten: Sujet, „Darstellungsform", Ausdruck und Dokumentgehalt eines Bildes sind auf einmal und zugleich da. Töne und Intervalle in einem Musikstück sind mit einem Schlage ästhetisch gegliedert (d. h. sie fügen sich zu Melodie und Harmonie zusammen, obj. Sinn), sind zugleich „stimmungbeladen" (Ausdruckssinn) und verraten insgesamt die eigenartige „Musikalität, Geistigkeit" (Dokumentsinn) des Tondichters. Widerspricht aber diese psychologische Gleichzeitigkeit einer strukturellen Mehrschichtigkeit? Ist es nicht möglich, daß derselbe akustische Lautkomplex, zugleich andere Sinne trägt, von mehreren Formen umfaßt da steht? Man wird vielleicht sagen: nur der objektive Sinn (d. h. Melodie, Harmonie, Rhythmus) sei gegenwärtig dagegen „Stimmung" und „Geist" seien nur eingefühlte, assoziierte, akzessorische Momente; man wird die letzteren nicht als eine selbständige „Sinnschicht" zulassen. Wer so spricht, müßte auch die Melodie als nur akzessorisch, nicht als selbstgegenwärtig seiend behaupten. Denn die Melodie ist auch nicht in den Tönen und durch ihre bloße Reihenfolge gegeben. Die Melodie ist ein den einzelnen Tönen und Intervallen sinnverleihendes Moment, das zum bloß akustischen hinzutritt und rückwirkend sie musikalisch beseelt. Im selben Sinne ist aber auch der sogenannte „Stimmungsgehalt" ein sinnverleihendes Moment, durch ihn wird jeder einzelne Ton noch etwas anderes, als was er wäre, wenn man ihn allein durch die Synthese der Melodie formen würde.

2. Daß man den Ausdrucksgehalt gerne als assoziiert, eingefühlt betrachten möchte, folgt daraus, daß man ihn nicht als „Sinn" anzuerkennen geneigt ist. Das, was von einer Melodie, Musik zurückbleibt, falls man das rein Musikalische (organisierte Hörbare) wegläßt, was von einem Bilde zurückbleibt, falls man seinen objektiven Sinn, Sujet, Formung des Darstellungsmediums abzieht, pflegt man als „Stimmung", „Lebensgefühl" zu benennen. Daß es aber

Digitized by Google

geformte Gefühle, geformte „Erlebnisse", zu „Sinn" gewordene — wenn auch begrifflich unbenennbare — Innenweltgehalte gibt, das merkt man in der Regel nicht.

Zur Verkennung dieses Tatbestandes wird der Theoretiker leicht durch die Tatsache verführt, daß wir so wenig Begriffe für die Bezeichnung des auszudrückenden Gehaltes haben. Da wir im lässigen Sprachgebrauch alles, was nicht irgendwie vorstellungsmäßig ist, als Gefühl bezeichnen, hat es für ihn den Anschein, als ob die Kunst und die Kulturgebilde nur verschwommene Gefühle auszudrücken imstande wären. Wir haben aber in der Tat ein viel reicheres nuancierteres Sensorium für die verschiedenen Ausdrucks- und Dokumentsinndifferenzen, als wir theoretische Begriffe für ihre Bezeichnung besitzen. Wir unterscheiden mit eindeutiger Sicherheit, wodurch sich das ausgedrückte „Lebensgefühl" eines Mozartwerkes von einem Beethoven'schen unterscheidet, wenn wir es auch begrifflich zu analysieren noch nicht im Stande sind. Wo noch keine Begriffe vorhanden sind, können aber noch immer atheoretische Sinnesdifferenzen vorhanden sein, und wir können in adäquater Einstellung dieselben völlig beherrschen. Daß dieses jeweils differenzierte „Lebensgefühl" nicht nur ein verschwommener subjektiver Zustand, sondern ein stets mit eigener Prägung versehener Sinn ist, der auch dann erfaßt ist, wenn man für ihn keinen Begriff hat, kann uns folgende Betrachtung zum Bewußtsein bringen.

„Sentimentalität" z. B. ist eine Erlebnisform, die als Ausdruckssinn sehr oft erfahren wird. Ein objektiver Sinn (eine bildliche Darstellung z. B.) trägt sehr oft eine „Selbstweltbezogenheit" in sich, die man mit dem Begriffe der Sentimentalität bezeichnen kann.

Diese Erlebnisform, die der Sentimentalität, war aber schon vorhanden und verstehbar, als man noch keinen Begriff für sie hatte, man verstand sie, man erlebte sie mit Eindeutigkeit an gewissen Gesten, Bilddarstellungen, Inhalten und konnte sie von verwandten Erlebnisformen, wie Traurigkeit, Melancholie, klar unterscheiden. Es gab aber eine Zeit, wo diese Art der Selbstweltbezogenheit überhaupt noch nicht existierte; nicht nur, daß kein Begriff für ihre Bezeichnung vorhanden war, auch die vortheoretische Prägung derartiger Erlebnisse fehlte. In dieser Epoche der Geistesgeschichte kann von Sentimentalität auch im atheoretischen Sinne nicht die Rede sein. Damals war die Sentimentalität unerfahrbar, und wenn jemand in einen solchen „Zustand" verfiel, konnte er ihn nicht festhalten, als eine sichgleichbleibende Einheit erfassen, und noch viel weniger ihn an einer fremden Bekundung verstehen. Erfahrbar wird ein Erlebnis, ein „Selbstweltbezug" nur dann, wenn er in einem solchen Grade sich vom undifferenzierten Strome der Erlebnisse abhebt, daß er als ein sinnmäßiger (wenn auch nicht als theoretischer Sinn) dem Subjekte gegenübersteht. Dieses Sich-Abheben vom Zuständlichen und das Sich-Verwandeln zum Gegenständlichen ist das allgemeinste Charakteristikum des Sinnes überhaupt, sowohl des objektiven wie des „selbstweltbezogenen", des theoretisch fixierten wie des atheoretischen. Wir müssen diese Mittelsphäre des atheoretischen Sinnes einschalten, wenn wir nicht alles, was nicht begrifflich ist, als intuitiv, irrational bezeichnen wollen; zwischen den Polen des theoretischen Sinnes und den in der Tat völlig irrationalen des bloß Zuständlichen liegt eben die breite Schicht der sinnmäßigen atheoretischen Erlebnisformen. Ausdruckssinn und Weltanschauungssinn (Dokumentsinn) gehören zum großen Teil in diese Sphäre, und diese Erlebnisformen werden auch dann erfaßt, wenn für sie noch keine begriffliche Prägung vorhanden ist. Der Ablauf der Entwicklung zeigt, daß allmählich immer mehr und mehr Begriffe für ihre Bezeichnung entstehen und nach der zunächst atheoretischen Abhebung dieser Sinne sich mit der Zeit auch ein benennender Begriff einstellt. Man darf aber das Vorhandensein einer geprägten

Digitized by Google

Erlebnisform nicht vom Zeitpunkte des Vorhandenseins des entsprechenden Begriffes an datieren.

3. Das Reich des Sinnes reicht also noch weiter als das Theoretische und als jenes Atheoretische, das man als „objektive Kulturgüter" zu bezeichnen pflegt, also jene Sphäre, der man bewußt traditionelle Pflege zukommen läßt. Es gibt eine unterirdische Kultur, die noch immer sinnhaft ist, eine Struktur hat, vom Strome abgehoben, im Daraufgerichtetsein intendierbar, sich gegenüberstellbar, also „irreal sinnhaft" und gerade deshalb noch keineswegs als irrational zu bezeichnen ist. Erlebnisformen (um einige zu nennen, für die wir bereits Begriffe haben: Ressentiment, Melancholie, Acedia, fin de siecle Stimmung, das Numinose von Otto[19]) usw.) gehören hierher; daß sie sinnhaft sind und nicht bloße unobjektivierte „Erlebnisse", sondern vom Erlebnisstrom sich abhebende Sinneinheiten, beweist jener Umstand, daß sie ihre Kulturgeschichte haben. (Der vegetative Schmerz in dem man lebt, hat keine Geschichte, die Sentimentalität dagegen ganz sicher. Nur hier unten, wo auch das Bereich des geformten Erlebnisses aufhört, wo nur das „im Akte Leben" vorhanden ist ohne irgendwelchen Sinn, der sich abgehoben hätte, wo das dumpfe völlig Unorganisierte liegt, dort beginnt das wirklich Sinnfremde — völlig Irrationale. Nur von diesem aber behaupten wir, daß wir es in keinem Sinne des Wortes „verstehen". Wir leben in diesen Akten[20]), schwimmen mit ihnen mit, es mag sein, das sie unser Leben färben und daß sie vielleicht das Allerlebendigste in uns sind; da sie uns aber nicht im mindesten gegenüberstehen, haben wir sie nicht, weder in uns selbst, noch im Fremdpsychischen. Diesen Teil des Seelenlebens verstehen wir weder bei uns selbst noch bei anderen. Dem irgendwie Sinnhaften gegenüber haben wir aber geradeso eine adäquate intellektuelle Anschauung, wie für eine theoretische Wortbedeutung. Zwischen Fremdpsyche und eigener Psyche ist nur jeweils der Unterschied, daß zum Wahrnehmen des vom Fremdsubjekt intendierten Sinnes auch ein sinnlicher Träger gehört. Es ist eine Stufenleiter zwischen den beiden Sinnpolen: dem des absolut desubjektivierten theoretischen Sinnes und dem des kaum heraus abgelösten „Gefühlsinnes". Je näher ein Sinn zum letzteren liegt, eine umso subjektivere Färbung und intensivere Bezogenheit auf das hic et nunc des psychisch individuellen Erlebnisstroms weist er auf.

4. Von der Sinnhaftigkeit der Erlebnisformen mußte ausführlich gesprochen werden, denn diese bilden jene „Schicht", die für den Ausdruck und Dokumentsinn relevant wird. Sie fassen den schon einmal durch den objektiven Sinn geformten akustisch-optischen Gehalt noch einmal.

Tempo und Rhythmus der Rede, des Dramas, der Musik tragen ihn, und Tempo und Rhythmus sind auch organisierte (objektive) Sinneseinheiten. Was wird aber noch relevant am objektiven Sinn, auf daß er Ausdruck und Dokument werde?

Nicht das „Was" eines objektiven Sinnes, sondern das „Daß" und das „Wie" wird von dominierender Wichtigkeit.

Wenn ich den Ausdrucks- oder den Dokumentsinn der Rede meines Freundes verstehen will, so achte ich nicht so sehr auf den theoretischen Inhalt dessen, was er sagt, auf das „Was", sondern von Bedeutung wird mir zunächst, daß er gerade dies sagt (und nicht etwa

[19]) Rudolf Otto: Das Heilige. 1919. S. 5 ff.

[20]) Psychologisch entspricht dem das „Zusammengefaßtsein im Gefühl und andererseits auf das Gefühl", wie das Geiger („Das Bewußtsein von Gefühlen", Münchener Abhandlungen für Lipps, 1911) herausgearbeitet hat. „Zusammengefaßtsein auf das Gefühl" würde in unserer Terminologie das Gerichtetsein auf einen bereits vorhandenen „Gefühlssinn" entsprechen.

Digitized by Google

einen anderen theoretischen Gehalt) und wie er es sagt. Auch in einem Bilde ist das „Sujet" als Bestandteil des objektiven Sinnes für den Ausdrucks- und Dokumentsinn nur insofern bedeutsam, als man gerade ihn gewählt hat[21]). Das „wie" gibt sich dann nur durch ganz subtile Momente kund. Im Gespräch wird plötzlich neben dem objektiven Inhalt die Geste, das Minenspiel, das Tempo wichtig, im Dialog der Aufbau dieses Dialogs: wie Frage und Antwort zueinander stehen, ob sie nebeneinander weggleiten oder ob die Gegenrede die Rede gleichsam durchbohrt.

5. Wir sehen also, daß die Erlebnisformen (als Ausdruck- und Dokumentsinn) die objektiv geformte Schicht noch einmal umfassen. Nun entsteht die Frage: erfassen wir zunächst ein Element als objektives Sinnfragment (als Teil einer Sichtbarkeitskomposition im Bilde) und in dieser Gestalt dann weiterhin auch als Ausdrucksfragment oder als Dokumentfragment? Es ergibt sich schon aus dem bisher Gesagten, daß dieses „als" nicht als ein modifizierendes Moment hinzutritt, jenes Element wird zu einem völlig anderen „Sinnfragment", wenn es auch von der Erlebnisform umfaßt wird. Die erste Formung kann (die objektive muß sogar erhalten bleiben; aber sobald die zweite hinzutritt, steht ein ganz neuer Sinn da, die erstere ist nicht modifiziert, sondern „in Klammern gesetzt" vorhanden, aber zugleich ersetzt durch eine neue Sinnschicht. War die Bewegung meines Freundes Träger des objektiven Sinnes „soziale Hilfe", so wird, insofern hier der Ausdruckssinn des „sich Erbarmens" hinzutritt, dieselbe „Bewegung", in allen Elementen davon durchbildet, in einer neuen Sinnorientierung erfaßt. Genau dasselbe geschah, als wir die „Tat" als Dokument nahmen: die charakterologische Kategorie „Heuchelei" durchbildete von neuem alle Teile, nahm sie für sich in Anspruch. Eines hat allenfalls die objektive Sinnformung den übrigen voraus: sie kann auch ohne die übrigen erfaßt werden, während die übrigen etwas bedürfen, um in Erscheinung treten zu können (wenn sie die objektive auch sofort „in Klammern setzen"). Das Bild, die Statue muß zuerst auf die Sichtbarkeit hin organisiert sein, damit Ausdrucks- und Dokumentsinn sich ihrer bemächtigen, die Handbewegung meines Freundes muß als Tat (soziale Hilfe) erfaßt sein: damit das Sicherbarmen oder die Heuchelei in Erscheinung treten (wir sehen: im letzten Falle wird die Sichtbarkeitsorganisation übersprungen, da sie gerade so außerwesentlich ist wie das akustische des Wortes für den Begriff). Der objektive Sinn ist immer derjenige, welcher die erste relevant werdende, an und für sich erfaßbare Sinnschicht abgibt, und als solcher muß er keineswegs unbedingt — wie in der Kunst — unmittelbar das Akustische oder Optische formen.

6. Es ist also keineswegs so, als gäbe es hier „Elemente", an und für sich bestehende „Sinnfragmente", die durch hinzutretende neue „Elemente" zu neuartigen Ganzheiten sich zusammenfügten. Es ist nicht dasselbe „Element", das einmal den objektiven Sinn, das anderemal den Dokumentsinn, das drittemal den Ausdruckssinn aufbauen hilft. Wer sich die Sache so vorstellt, der verbildlicht die Sinnkonstitution. Es gibt keine Teile, die ihrer Ganzheit harren, sondern etwas wird nur dadurch zum Teil, daß die dazugehörige Ganzheit mit erfaßt ist. Was sich gleich bleibt, ist nur der Träger (ein Farbenfleck, eine Linie); sofern er aber als Etwas erfaßt ist, ist er Teil einer Ganzheit, die zugleich gegenwärtig ist; und tritt eine neue Ganzheit auf, so wird auch er als Teil ein anderer. Natürlich: was wir hier

[21]) In der schönen Untersuchung von Rudolf Kautsch (Die bildende Kunst und das Jenseits. Jena 1905) ist als Dokument des Weltanschauungswandels hauptsächlich dieses „daß" verwertet. Daß gewisse Kunstgattungen inaktuell werden und andere in den Vordergrund treten, wird in solchen Fällen in Beziehung gebracht zum jeweiligen Verhältnis des Menschen zum Jenseits.

Digitized by Google

nacheinander vortragen, kann (psychologisch gesehen) zugleich gegenwärtig sein. Ich kann den Farbenfleck zugleich in der Sinngebung der Farbenkomposition und in der Sinngebung des Gefühlswertes (der Erlebnisform) erfassen. Daß man sich den Aufbau der geistigen Sinnesganzheiten in dieser atomistischen Weise vorzustellen geneigt ist, ist aus der nicht zu rechtfertigenden paradigmatischen Vorherrschaft der Wortsprache zu erklären. Die Wortsprache erweckt nämlich den Anschein, als ob sie aus isoliert bestehenden Lautkomplexen (Worten und den dazugehörigen Begriffen) die umfassenderen Einheiten (Satz, System) mosaikartig zusammensetzte und als ob diese Begriffe auch ohne diese Systeme ihren eigenen konturhaft umgrenzbaren Sinn hätten. Abgesehen davon, daß dem auch hier nicht ganz so ist, läßt sich dieser Rest von Selbständigkeit, der den Begriffen in der Tat zuzusprechen ist, nicht auf die Struktur der atheoretischen Sinngebilde übertragen. Auch wir haben bisher in der theoretischen Nachkonstruktion der Sinngebilde-Strukturen den Anschein erweckt, als gäbe es hier an und für sich bestehende „Elemente", „Sinnfragmente", die erst nachträglich in verschiedene Ganzheiten zu stehen kämen. Dies gilt es auf dieser Stufe der Betrachtung wieder rückgängig zu machen und zu zeigen, wie sehr ein jedes „Sinnfragment" bereits in einer Auffassungsganzheit steht, sofern es überhaupt erfaßt ist, und wie diese miterfaßte Ganzheit sozusagen das vorgeschriebene Schema, den stets der weiteren Erfüllung offenstehenden Rahmen, die Richtung der Angliederung der ferneren Elemente vorschreibt. Um dies klarer zu sehen, verweisen wir auf die Leibsprache, insbesondere auf die Physiognomik, die viel geeigneter ist, die Struktur der Kulturgebilde zu verraten als der vornehmliche Träger des theoretischen Sinnes, die Wortsprache.

In der Physiognomik ist es ganz klar, daß die Ganzheiten die primären sind und keineswegs die Teile mosaikartig sich zu Ganzheiten zusammenfügen lassen. Denken wir uns ein Gesicht mit einem mit Worten unbenennbaren, aber dennoch adäquat erfaßbaren Gepräge (sagen wir das Gesicht der heiligen Anna bei Leonardo da Vinci), dann kann man nicht behaupten, daß der Mund oder die Augen für sich diesen Sinn tragen, sondern er wohnt in allen zugleich. Das Gepräge setzt sich nicht aus für sich sinnvollen physiognomischen Fragmenten zusammen, sondern das Ganze erteilt jedem Fragment Teilfunktion und dadurch Sinn und Gehalt.

VI. Zur Problematik der wissenschaftlichen Erfaßbarkeit der Weltanschauungstotalität.

Den vorhergehenden beiden Abschnitten, die zur Aufgabe hatten, den Aufweis zu leisten, daß am Kulturgebilde ein Dokumentarisches als eine Sinnschicht überhaupt gegeben ist, und ferner zu verfolgen, wie sich diese Sinnkonstitution in der originären atheoretischen Einstellung gibt, soll nunmehr eine methodologische Analyse vereinzelter Versuche, die diesen dokumentarisch gegebenen Weltanschauungssinn theoretisch herauszuarbeiten unternehmen, folgen. Wir wollen nur einige Beispiele, die uns als typische erscheinen, herausgreifen; ihre Bevorzugung und die Vernachlässigung anderer enthält kein Werturteil.

Ist einmal das Gegebensein des Dokumentarischen, Weltanschaulichen in jedem Kulturgebilde aufgewiesen, so ist die wesentlichste Garantie für seine „Erkennbarkeit" gewährleistet. Im Sinne eines wohlverstandenen Positivismus mußten wir diesen Aufweis bringen, weil auch nach unserer Ansicht positive Wissenschaft nur über Vorgegebenes handeln soll. Die Gegebenheit des dokumentarischen Gehaltes werden nur diejenigen bezweifeln, die diesen wohlverstandenen Positivismus mit einem naturwissenschaftlichen Positivismus verwechseln

Digitized by Google

und von dem durch nichts begründeten Vorurteil ausgehen, daß sie nur das, was in der Weise des Dinglichen oder — dann halten sie sich schon für sehr entgegenkommend — in der Weise des Psychischen gegeben ist, als wahrhaft positiv gegeben anzuerkennen geneigt sind. Dem gilt es die phänomenologische Einsicht gegenüberzuhalten, daß jedes Gebiet seine eigene Art des Gegebenseins besitzt, und daß Sinn weder mit dem Dinglichen noch mit dem an einen individuellen Erlebnisstrom, an einen begrenzten Zeitablauf gebundenen Psychischen in seiner Gegebenheitsweise zusammenfällt.

Erachtet man also die jeweilige Präsenz des Dokumentarischen in jeglicher geistigen Objektivation, insbes. im Kunstwerk, als aufgewiesen, so ist das Wesentlichste im Interesse einer Kontrollfähigkeit gewährleistet, denn die Fülle spendende Quelle und die letzte Kontrolle für theoretische Aussagen bietet letzten Endes die gebende Anschauung, diesmal die unmittelbare Präsenz des Dokumentarischen in jedem Kulturobjekt. Wollte man es wegdenken, so müßte jedes Werk seine spezifische morphologische Gestalt einbüßen. Es kann sich nunmehr nur darum handeln die geeignetsten Begriffe und das Höchstmaß von theoretischer „Umkreisung" zustande zu bringen und dadurch die Schwierigkeiten, die sich auf diesem Gebiete ergeben, ins Auge zu fassen. In einem gewissen Sinne ist ja schon ein nur in künstlerischer Rezeptivität erfaßtes Werk „erkannt", handelt es sich doch bereits in diesem Falle um ein Haben des Gegenüber (um das Wort „Gegenstand" hier noch zu vermeiden), an dem wir uns zu orientieren, das wir zu beherschen imstande sind. Will man aber unter „Erkenntnis" nur das theoretisch, durch Begriffe und logische Bezüge Erfaßte verstehen, so besteht das methodologische Problem darin, wie man dieses in vortheoretischer Weise Erfaßte auf theoretische Begriffe bringen könne.

Aber auch hier werden diejenigen, die auf naturwissenschaftliche Exaktheit eingestellt sind, die volle Theoretisierbarkeit des Gegenstandes, ein womöglich vollständiges Eingehen des Gehaltes in den Begriff fordern und nur dort von Erkenntnis reden, wo dem Genüge getan wird. Bekanntlich besitzen Relation, Form und Gesetz die Eigenschaften, im höchsten Maße theoretisierbar zu sein[22]). Man müßte aber auf die Anerkennung faktisch vorhandener Erkennbarkeit ganz gewaltiger Gebiete verzichten, wollte man so einen starren Standpunkt einnehmen und sich nicht vielmehr darauf besinnen, daß jedes Gebiet aus sich selbst die Möglichkeiten, die Anforderungen und Grenzen, die Art und Weise und die Richtung seiner Theoretisierbarkeit gleichsam herausstrahlt und die Exaktheitskriterien niemals aus einem Gebiete in das andere übertragen werden dürfen. Gewisse Gebiete sind mathematisierbar, andere mögen andersgeartete, aber noch immer generelle, sich wiederholende Gesetzmäßigkeiten aufweisen, wieder andere werden Gebilde behandeln, die zwar einmalig sind, aber in dieser ihrer Einmaligkeit, in ihrer Struktur eine innere Gebundenheit, eine durch Begriffe heraushebbare Notwendigkeit enthalten und zuletzt werden sich auch solche Gebilde finden, angesichts derer die Leistung der Theoretisierung auf einen bloßen „Hinweis" oder „Umkreisung" oder „Abhebung" gewisser Zusammenhänge sich beschränkt, weil das Wesentlichste des Erfassens bereits in atheoretischer Weise geleistet wurde. —

Wir sahen im vorhergehenden Kapitel wie die Sinnschichten für die originäre Einstellung zwar vorhanden sind, aber dennoch „psychologisch gleichzeitig" intendiert werden. Die Möglichkeit dieser „psychischen Gleichzeitigkeit" und dieses eigentümlichen Ineinanders der nur in der Abstraktion rein erfaßbaren Reihen der Sinnschichten verleiht der originären

[22]) Vgl. Nocolai Hartmann: Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis. Berlin-Leipzig. 1921. S. 211 ff.

Digitized by Google

Erfahrung jene „Fülle" und „Lebendigkeit", jene „morphologische Gestalt", jenen „physiognomischen Charakter", denen gegenüber die reinen in der Abstraktion allein abhebbaren Reihen als unlebendige Schemata erscheinen. Das Theoretisieren ist aber in seinem innersten Wesen mißverstanden, wenn man ihm — wie es die andere extreme Position will — die ausschließliche Aufgabe unterschiebt, das bereits einmal in originärer Weise Erfaßte noch einmal in Fülle zu gestalten. Dies kann höchstens einer künstlerischen Leistung als Aufgabe gestellt werden; und wenn es auch in der wissenschaftlichen Sphäre von Bedeutung ist, daß essayistische Partien interpoliert werden, die den literar-historischen oder künstlerischen Gegenstand in seiner originären Gestalt noch einmal lebendig zu machen versuchen, so liegt die eigentliche Aufgabe des wissenschaftlichen „Rationalisierens" nicht in der Gestaltung, sondern anderswo. Wir trachten durch sie nur in die Struktur des Kulturgebildes einzudringen. Was der reinen „Schau" entspricht, das liegt vor der theoretischen Darstellung, sie muß hier vorangehen, man muß sie immer wieder herbeiziehen, aber das bereits einmal Erfaßte bleibt ständig nur Voraussetzung und kann niemals in Form eines Gestaltungsproblems in die wissenschaftliche Aufgabe eingehen. Die wissenschaftliche Totalität des „Werkes" der Kultur will neu aufgebaut, aber nicht neu gestaltet werden. — Weder vollständige „Rationalisierung" und „Gestaltung" dürfen wir von den Kulturwissenschaften erwarten. Die Aufgaben und Möglichkeiten verweisen uns aut ein Drittes.

Wir sahen, daß auch theoretische Setzungen bereits in die originäre Erfahrung abrupter Weise hineinragen, daß das vorwissenschaftliche Erfahren mit rudimentären Reflexionen beladen ist und daß es keineswegs unbedingt notwendig ist, daß dadurch die originär gegebene Gestalt verblaßt; es kann sogar so manches durch theoretische Gesichtspunkte lebendiger werden, so manches sich stabilisieren, was sonst, nur in der Schau schimmernd, uns entgleiten würde. Nun: dieses Stabilisieren, dieses Festhalten, dieses Abheben leistet u. a. die Wissenschaft gegenüber den Kulturgebilden.

Betreten wir nunmehr diesen Weg des Theoretisierens über die Kulturgebilde, so verlassen wir die originäre konstitutive Sphäre der Kulturwirklichkeit, und es beschäftigen uns nur wissenschafts-methodologische Fragen.

Nur in dieser methodologischen Sphäre hebt sich genügend scharf der uns beschäftigende Dokumentsinn (Weltanschauungssinn) vom Ausdruckssinn und vom objektiven Sinn ab, wenn er auch, brüchig der Möglichkeit nach nur nicht rein durchgehalten, in der originären Sphäre phänomenologisch bereits aufweisbar war.

Nun hatte sich die Kulturwissenschaft z. B. die Kunstgeschichte hauptsächlich auf die wissenschaftliche Darstellung und Abhebung des objektiven Sinnes beschränkt. Wir haben bereits gesehen[23]), wie durch das Durchhalten gewisser konsequenter Fragestellungen und Gesichtspunkte die Stilgeschichte ihren neuartigen wissenschaftlichen Gegenstand konstituiert, wie eine Ikonographie die Bildinhalte und ihre Geschichte in Form einer Stoffgeschichte durchführt und wie auf diese Weise die originäre monadische Einheit der Einzelgebilde innerhalb des einzelnen Kunstwerkes zerstört wird und Teile aus sich entlassen muß, die zum Aufbauen außer ihr liegenden Einheiten verwendet werden[24]).

[23]) Vgl. S. 4 ff. dieser Arbeit.

[24]) Wenn Wölfflin (Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. Sitzungsberichte der Kgl. Preuß. Akad. d. Wissensch. 1912. XXXI. S. 572 ff.) eine „doppelte Wurzel" des Stils unterscheidet, zu seiner immanenten autonomen Entwicklungsgeschichte der optischen Form gelangt und diese Auffassungs- und Darstellungsformen vom Bildganzen absondert, so ist das der konsequente Typus dieser Entwicklung. (Vgl. die stichhaltigen Bedenken, die Panofsky gegen den Terminus „optische Form" ausspricht:

Digitized by Google

Fragen wir uns nun, wie sich eine wissenschaftliche Darstellung, d. h. eine konsequente Durchführung der Dokumentinterpretation gestalten würde und durch welche Kategorien und Begriffsbildungen die in originärer Erfahrung gegebenen dokumentierenden „Sinnfragmente" zu kontrollfähigen Sinnganzheiten sich zusammenschließen lassen, so handelt es sich um die Frage, wie der in den einzelnen Objektivationen sich jeweils darbietende Dokumentsinn stets aus der Verflochtenheit mit dem objektiven und Ausdruckssinn herausgearbeitet werden und auf ein identisches Ichzentrum bezogen werden kann.

Anders gewendet: es handelt sich darum, wie jene Totalität, die wir Geist, Weltanschauung einer Epoche nennen, aus ihren Objektivationen aufgebaut wird und zur theoretischen Darstellbarkeit zu gelangen vermag.

Eine ähnliche Aufgabe ist auch der Biographie[25]) gestellt, wo es sich hauptsächlich um den Aufbau einer Ichwelt aus ihren Objektivationen, aus den in ihnen mitenthaltenen Ausdruckssinn-„Fragmenten" handelt. Gerade so wie in diesem Falle alles (Kunstwerke, Handlungen, Aufzeichnungen, Briefe) gleicher Weise „als Konfessionen" genommen werden und ihre inselhafte Geschlossenheit, die durch den objektiven Sinn bestimmt wird, aufgelöst wird, wie sie nur in ihrer Funktion im Aufbaue des Bildes der Innenwelt der Persönlichkeit betrachtet werden, so wird bei dem Aufbau einer Weltanschauung einer Epoche, bei dem Aufbau des Geistes alles in einer ähnlichen neuen Funktion genommen und die monadische Totalität des Werkes wieder verlassen. Aber ganz genau wie im Falle einer Biographie z. B. eine Szene aus einem Drama (sofern sie aus ihm herausgehoben und nur als Konfession des Autors verstanden wird) einen ganz neuen Sinn erhält, indem sie von der biographischen Totalität aus gesehen wird, so erhält auch der Träger eines Dokumentsinnes einen neuen Sinn sofern er aus der Totalität des Geistes, aus der der Weltanschauung heraus erfaßt wird. Hier ergibt sich auch für das Theoretisieren die paradoxe Situation, daß der Teil das Ganze und das Ganze den Teil zu erfassen verhilft. Aus den Einzeldokumentationen erfasse ich den Geist der Epoche, und aus dem Geist der Epoche lerne ich die Dokumentationen als Teilmoment desselben zu verstehen[26]). Dies bestätigt nur, was wir bereits gesagt haben: daß in dieser Sphäre (der Kulturwissenschaften) Teil und Ganzes mit einem Schlage gegeben sind.

Das methodologische Problem läßt sich also letzten Endes so formulieren: wie kann man jene Einheit, die in allen zusammengehörigen Kulturobjektivationen sich ausspricht, zum Begriffe und zum kontrollfähigen Gute der Wissenschaft gestalten?

Wir haben die eine Schwierigkeit bereits hervorgehoben[27]), sie liegt darin, daß die Weltanschauungseinheit (das was sich dokumentiert) als eine Objektivationsjenseitige angesetzt werden muß und sich in keiner der Kultursphären ausschließlich ausspricht. Man muß

„Das Problem des Stils in der bildenden Kunst". Zeitschrift für Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft. Jahrgang X. S. 460 ff.)

[25]) „Biographie" kann einen zweifachen Sinn haben, entweder die „Gestalt" des Dichters aus den in seinen Objektivationen gegebenen Dokumentsinn aufzubauen (in diesem Falle unterscheidet sich diese Aufgabe — strukturell genommen — gar nicht von der Weltanschauungsinterpretation), oder sie ist im strengen Sinne Lebensgeschichte, in diesem Falle trachtet man, aus den intentionalen Ausdrucksfragmenten die „Innenwelt" des schöpferischen Subjektes als einen tatsächlichen Verlauf aufzubauen. Vgl. hierzu das weiter oben (S. 253) gesagte.

[26]) Eine — dem Typus nach — ähnliche Erfahrung zeichnet Joh. Eichner in seiner interessanten Untersuchung (Das Problem des Gegebenen in der Kunstgeschichte. Festschrift für Riehl. Halle a. d. S. 1914) auf. Er bemerkt, daß bei der Bestimmung der stilgeschichtlichen Ganzheit auch eine ähnliche Reziprozität zwischen Stil und Einzelwerk besteht: „Einmal bestimmen wir aus gewissen Punkten des Stils einer künstlerischen Periode die Zugehörigkeit eines undatierten Werkes zu ihr; dann wieder bereichert eben dieses Werk unsere Kenntnis des Stils dieser Zeit in anderen Punkten." (S. 203.) Also auch in der Ebene des objektiven Sinnes ist diese Gegenseitigkeit vorhanden.

[27]) Vgl. S. 242 f. dieser Arbeit.

Digitized by Google

also deshalb, indem man sämtliche Gebiete der Kultur durchläuft, dieselben unter einem durchgehaltenen dokumentativen Gesichtspunkt vergleichen.

Es gilt also zunächst Begriffe zu finden, die geeignet sind (gleich einem Koordinatensystem) sich sämtlichen Gebieten anzupassen, Begriffe zu fassen, die sowohl der Kunst, wie der Literatur, der Philosophie, wie der politischen Ideologie usw. gegenüber sinnvolle Fragen ermöglichen.

Eine zweite Schwierigkeit der vergleichenden Kulturforschung liegt darin, daß die Kultur sich geschichtlich entwickelt, weshalb der Begriff, der die verschiedenen Gebiete der Kultur im horizontalen Querschnitte zu vergleichen bestimmt ist, auch der zeitlichen Richtung nach sich gleichsam diametral bewähren muß. Kann man — mit einem Worte — ein durchgehendes Problem und dazugehörige Begriffe finden, die zwei der Richtung nach verschiedene Querschnitte (in der Richtung der verschiedenen Gebiete und in der Richtung der Veränderung derselben in der Zeit) ermöglichen? Und ferner, aus welchem Gebiet sollen wir diese Begriffe schöpfen, aus der Philosophie oder aus denjenigen Wissenschaften, die sich auf Kunst und Religion usw. beziehen? Es ergibt sich nämlich ein jeweils verschiedenes theoretisches Bild, wenn wir die zur Konfrontierung — als tertium comparationis — zu verwendenden Begriffe aus der einen oder anderen Disziplin wählen. Wir wollen nunmehr versuchen, einige solche Versuche der kulturgeschichtlichen Synthese als typische Unternehmungen von der methodologischen Problematik aus zu betrachten.

Am nächsten liegt es, wenn man gewisse Korrelationen und Probleme, die aus der Betrachtung der Geschichte der Philosophie sich ergeben, an die übrigen Gebiete heranzutragen versucht. So hat Dilthey[28]), dessen große Verdienste wir bezüglich der Betonung und Herausarbeitung der Irrationalität des Weltanschauungsproblems bereits gewürdigt haben, seine Ausgangspunkte aus der Philosophie gewählt. Wenn er auch mit viel Vorbehalt und richtiger theoretischer Einsicht sich das Ziel stellt, die „Lebenssysteme" herauszuarbeiten, so haftet dennoch seinen Fragestellungen stark der Ausgangspunkt aus der Philosophie an. Seine drei Weltanschauungstypen (die Systeme des Naturalismus, des objektiven Idealismus [Panthëismus], des subjektiven Idealismus) bewähren sich nur dann, wenn sie auch u. a. an die bildende Kunst mit Erfolg herangebracht werden können. Dies hatte sein Schüler Nohl[29]) versucht, der mit großem Geschick diese drei Typen so stark umformt, bis er drei entsprechende Typen in der Struktur der Sichtbarkeit entdeckt und die Frage zu stellen imstande ist, „welche typische Gestaltungen der sichtbaren Welt den typischen philosophischen Auffassungen entsprechen" (S. 23). Die Untersuchung wird methodisch sehr umsichtig und richtig geführt (sie spaltet sich in eine gesonderte Analyse des Bildinhaltes und der Bilderorganisation) und es überrascht einen gerade deshalb so unangenehm, daß die konkreten Resultate so dürftig und die Ergebnisse so schemenhaft sind. Und dies ist erstens daraus zu erklären, daß die aus dem theoretischen Gebiete der Philosophie gewonnenen und sublimierten Begriffe und die in ihnen steckenden Fragen sehr wenig für die atheoretischen Gebiete in diesem Falle für die reine Sichtbarkeit zu leisten imstande sind. Ein zweiter Mangel dieser Untersuchung ist, daß sie mit einer zeitlosen Typologie arbeitet (die verschiedenen Stile nämlich erscheinen als Korrelate der drei absolut zeitlos möglichen Auseinandersetzungsweisen des Menschen mit der Welt). Ein Gesichtspunkt, der dynamisch

[28]) op. cit. und Kultur der Gegenwart. I. Abt. VI. S. 1—72.

[29]) Hermann Nohl: Stil und Weltanschauung. Jena 1920.

Digitized by Google

(event. dialektisch) nicht abwandlungsfähig ist, wird stets gezwungen sein, Gebilde verschiedenster Epochen als gleichartig zu erfassen und dadurch das wesentlichste Moment an ihnen, das konstitutive Hineinragen der Zeitlichkeit zu vernachlässigen.

Je mehr wir den Mangel des Ausgangspunktes, der von der Philosophie aus genommen wird, empfinden, umso interessanter muß ein Versuch sein, der von der Seite der bildenden Kunst sich den übrigen Gebieten nähert und seinen Begriffsapparat aus der Bearbeitung der bildenden Kunst gewinnt. Die bildende Kunst liegt hierarchisch jener „irrationalen Sphäre" näher, um deren Eroberung es sich hier handelt, und es ist zumindest typologisch gerechtfertigt, einmal einen von hier aus gewählten Ausgangspunkt und die daran sich knüpfende Leistung zu analysieren. An erster Stelle sei hier der zeitlich etwas zurückliegende aber methodologisch noch immer aktuelle Versuch Riegl's erwähnt. Riegl's leitendes Ziel ist zunächst nicht, die ganze Weltanschauung einer Epoche, sondern nur das „Kunstwollen", wie es in den „vier Gattungen" der bildenden Kunst sich dokumentiert, zu erfassen. Auch diese lassen sich in eine hierarchische Reihe, je nach der Deutlichkeitsstufe mit denen das „leitende Gesetz" des Kunstwollens sich in ihnen ausspricht, einreihen. An der Spitze stehen Architektur und Kunstgewerbe, die oftmals in nahezu „mathematischer Reinheit" diese „Gesetze" aufweisen, also eine horizontale Differenzierung des Prinzips, an dem sich auch eine dem zeitlichen Querschnitt entsprechende Differenzierung des Kunstwollens anschließt. Die ganze Antike hat ihr umfassendes Prinzip, das sich in ein altorientalisches klassisches spätantikes Kunstwollen differenziert und in strengen Formulierungen aufzufangen ist. Im V. Kapitel des Werkes[30]), das wir hier als Unterlage der Betrachtung gewählt haben, wird dieses Kunstwollen mit der jeweils zeitgenössischen Wissenschaft, Philosophie und Religion konfrontiert und sozusagen zu einem Weltwollen oder Kulturwollen — so könnte man es nennen — erweitert. Den Resultaten und Stufen, die aus der Betrachtung der Kunst gewonnen wurden, entsprechen Stufen der religiösen oder philosophischen Weltdeutung. Folgten in der einen Reihe a) Erfassen der stofflichen geschlossenen Einzelform ohne Synthese, b) Geschlossene Einzelformen mit einer bloß reihenmäßig rhythmischen Verbindung, c) Erstreben der dreidimensionalen Vollräumigkeit und, um dies zu erreichen, Isolierung der Einzelform aus der Grundebene, so entsprechen diesen einzelnen Stufen in den übrigen Gebieten des Welterfassens Parallelerscheinungen. Das Notwendigwerden der Religion, später das der Philosophie und am Ausgang der Antike das der Magie wird von Seiten der Kunst erörtert[31]). Der ganze Aufbau wird durch eine strenge Fügung der einzelnen Etappen gekennzeichnet. Sämtliche dokumentativen Momente der spätrömischen Kunst werden aus ihrem obersten Prinzip (dem Wollen der dreidimensionalen Vollräumigkeit) abgeleitet; daß die Einzelform sich aus der Grundebene loslöst, — daß die Intervalle sich emanzipieren, — daß die Raumnische erscheint — Auftreten von Farben und Schattenrhythmus — Massenkomposition ohne Kollektivcharakter — bis zur Objektivität, Anonymität und Typisierung, — alles dies hängt zumindest auf dem Gebiete des Kunstwollens streng konsequent miteinander zusammen[32]).

An diesem gewaltigen Wurf interessieren uns zwei Momente, 1. das strenge Streben nach „Rationalisierung" und 2. das Trachten, die geistig inhaltreichen Differenzierungen aus geistigen Vorformen abzuleiten.

[30]) Alois Riegl: Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern. Wien 1901. S. 17 ff.

[31]) A. a. O. S. 215 ff. und S. 19 ff.

[32]) A. a. O. S. 209 ff.

Digitized by Google

Zunächst über das erstere: Die strenge Rationalisierung, die hier vorherrscht und überrascht, ist aus dem Streben des Wissenschaftlers erklärlich, der das einmal bereits dokumentativ Erfaßte kontrolltähig machen möchte. Die Kontrollfähigkeit ist auf eine zweifache Weise erreichbar. Zunächst a) durch das empirische Sichbewähren des Prinzips am historischen Material, b) durch ein Trachten, die einzelnen dokumentativ kennzeichnenden Momente (wie z. B. das Erscheinen der Intervalle und die Raumnische) miteinander und mit dem leitenden Prinzip in Zusammenhang zu bringen. Man darf aber nicht vergessen, daß diese Rationalisierung keine logische Deduktion aus einem theoretischen Prinzip ist; denn sie setzt stets das Vermögen des vortheoretischen Dokumenterfassens voraus. Wir sahen es ja, sobald man am historisch überlieferten Material das Prinzip sich bewahrheiten lassen will, muß man bereits voraussetzen, daß man am gebrachten Beispiele das Dokumentative durch einen besonderen adäquaten Akt atheoretisch zu erfassen imstande ist. Man muß den dokumentativen Charakter bereits innehaben, wenn man ihn mit anderen gleichfalls dokumentativen Momenten in Verbindung setzen will. Zweitens ist es keine bloß theoretische Deduktion, wenn Riegl z. B. aus dem Wollen der Vollräumigkeit das Sich-Isolieren der Einzelform von der Grundebene ableitet. Den Notwendigkeitscharakter kann man doch nur „sehen", in unserer Sprache: er ist nur aus dem Sinn der reinen Sichtbarkeit verständlich. Die äußere strenge Form darf uns also an seiner Darstellungsart nicht täuschen. Diese Art von Rationalisierung setzt die sogenannte „Intuition" (in diesem Falle die originäre atheoretische Fähigkeit, die Sichtbarkeitszusammenhänge in ihrem originären Notwendigkeitscharakter zu erfassen) geradezu voraus und jeder Schritt in der „Deduktion" (sofern sie sachhaltig ist) bewahrheitet sich doch nur am Material, an dem reinen visuellen Notwendigkeitszusammenhange[33]). Geradeso — um ein Beispiel aus einem anderen atheoretischen Gebiet zu bringen — wie man aus keinem anderen System heraus verstehen wird, warum aus der bloßen Tatsache der religiösen Weltablehnung entweder der Weg in die Askese oder in die Mystik folgen kann (nur die Form der Alternative ist dabei „logisch"; daß gerade diese Alternative möglich ist, kann man nur aus adäquater religiöser Einstellung heraus verstehen[34]), so ist auch der Notwendigkeitscharakter, der zwischen dem als Beispiel gewählten Wollen der Vollräumigkeit und dem Sich-Isolieren der Einzelform von der Grundebene besteht, nur aus der Struktur der Visualität einzusehen.

Begnügt man sich mit dem einfachen Aufweis des identischen Dokumentsinnes in den verschiedenen Objektivationsgebieten — ohne Rationalisierung, ohne den Notwendigkeitscharakter zu demonstrieren — so hat man auch Nützliches geleistet (vorausgesetzt, daß die Aufweise sachhaltig stimmen). Man ist aber auf halbem Wege zur Wissenschaft stehen geblieben.

[33]) Dies gegenüber der strengen aber feinen Kritik Heidrichs an Riegl (Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte. Basel 1917. S. 82.) Heidrich hat recht, wenn er die Einseitigkeit einer solchen Deutung, die auch die allerkompliziertesten geistigen Erscheinungen nur aus diesen einfachen Vorformen — wie wir sie nennen werden — zu erklären sucht, tadelt (S. 102), wenn er die Primitivität der Riegl'schen Begriffsbildung „das einseitige psychologische System" und — man kann auch hinzufügen — auch den sonstigen positivistisch gefaßten Hilfsapparat (taktisch, optisch) beanstandet. Er hat aber nicht recht, wenn er die Strenge der Ableitung verurteilt. Sofern diese Strenge nicht eine bloße Ableitung aus den „Begriffen", sondern eine Rationalisierung, Abhebung des künstlerisch „Gesehenen" ist, ist sie nur der Nachfolge würdig.

[34]) Wir bringen das Beispiel aus Max Weber's Aufsätze zur Religionssoziologie (Tübingen 1920. Bd. I. 538 ff.), der dort versucht, die verschiedenen Möglichkeiten der religiösen Weltflucht typologisch zu rationalisieren.

Digitized by Google

So hatte Spengler[35]) es versucht, auf Grund sehr fruchtbarer methodologischer Einsichten, die aber mit einer historisch wahrsagenden Gesetzmetaphysik unerfreulich verquickt sind, die Grundvision Riegel's erweiternd (der „euklidische Mensch" mit seiner raumlos körperhaften Welt entspricht dem antiken Menschen, der die „individuell stoffliche Einzelform will") in sämtlichen Kulturgebieten der Antike diese Urform zu entdecken und ihr gegenüber das „Faustische" Unendlichkeitsstreben des Modernen (vgl. Sombart „Der moderne Kapitalismus[2]", Bd. I, S. 476) aufzustellen. Reiht man einige seiner charakterisierenden Begriffe nebeneinander, auf der einen Seite: Apollinisch, Euklidisch, körperhaft, raumlos, begrenzt, ahistorisch-mythisch, szenische Figur und andererseits Faustisch, infinitesimal, Funktion, Kraft, räumlich, unendlich, historisch-genetisch, Charakter, so werden durch diese Begriffsreihen zwei Urformen des Erlebens und Gestaltens angedeutet. Aber nur angedeutet. Wir wollen zugeben, daß die Weltanschauungsforschung — gerade um das hinter den Objektivationen liegende irgendwie zu charakterisieren — sich stets solcher Begriffsübertragungen wird bedienen müssen. Man wird mit bildnerischen Stilkategorien das Musikalische und mit musikalischen Kategorien eventuell das Malerische benennen[36]). Man wird alle metaphorischen Bezeichnungen und die in den Worten liegenden Äquivokationen[37]) ausnützen, um diese „synästhetische" Erfahrungsmöglichkeit auszudrücken, aber all dies darf nur Mittel und keineswegs das Ende der Forschung sein. Da für die originäre Kennzeichnung der sogleich zu besprechenden „Vorformen" des ersteren keine Begriffe vorliegen, wird man von jenem spezifischen Verfahren, das wir Sublimierung des Begriffsgehaltes (im Gegensatze zur bloßen Erweiterung desselben) nennen würden, immer wieder Gebrauch machen. Dieses Sublimieren des Begriffsgehaltes besteht darin, daß der Begriff, der zunächst nur den objektiven Sinn zu bezeichnen geeignet ist (z. B. wenn das Barocke, das zunächst eine visuelle Stilkategorie bezeichnen soll) auf den mit dem objektiven Sinn verbundenen Dokumentsinn und den Geist bezogen wird, als auf einen Sinn, der eigentlich durch einen neuen „auf das dokumentierte Wesen" gerichteten Akt erfaßbar ist. (Das ursprünglich nur visuell-stilgeschichtliche Wort wird, sublimiert, zum Barockprinzip überhaupt.) Aber beim richtigen Benennen kann man nicht stehen bleiben, man muß den Zusammenhang, der diese Begriffe, d. h. das durch sie Herausgearbeitete verbindet, seinem inneren Notwendigkeitscharakter nach von Stufe zu Stufe verfolgen und demonstrieren.

Und damit sind wir wieder zu Riegl zurückgekehrt, der gerade diesen heroischen Schritt gewagt hat, und müssen nunmehr von der zweiten seiner Methode anhaftenden Schwierigkeit sprechen. Alle diese Weltanschauungs-Rekonstruktionen, die durch das Herausarbeiten des Gemeinsamen, durch das Eruieren des „Wie", der Weltanschauungstotalität zustreben,

[35]) Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. München 1920.

[36]) Extreme Beispiele dafür bei Spengler: „Die Barockphysik Newtons", die kontrapunktische Methode der Zahlen, katholische und protestantische Farbe usw. Bei dieser Gelegenheit wollen wir bemerken, daß wir auf die sachhaltige Richtigkeit der besprochenen und nunmehr zu besprechenden Werke nicht eingehen. Uns interessiert diesmal nur ihr methodologisches Verfahren.

[37]) In den Äquivokationen (so oft ein Begriff mehrere Bedeutung hat) liegt ein guter Sinn, was man heute leicht zu übersehen geneigt ist. Wenn die Sprache einen Brunnen und einen Ton zugleich als tief bezeichnet, so ist das, wie man anzunehmen geneigt ist, im letzteren Falle keineswegs die Übertragung einer räumlichen Kategorie auf die Tonwelt, sondern in den beiden spricht sich dieselbe allgemein menschliche Vorform des Erlebens aus, die sich dem akustischen und räumlichen Material gemäß erst später differenziert. In der Äquivokation, in dem bloßen Umstande, daß dasselbe Wort in zwei Bedeutungen gebraucht werden kann, spricht sich eine sinnvolle Erfahrung der vorwissenschaftlichen Sprache aus. Sie weist uns darauf hin, daß hier etwas Gemeinsames liegt. Die Äquivokation ist für den Analytiker ein Ärgernis, für den synthetischen Forscher eine Fundgrube.

Digitized by Google

bleiben letzten Endes nur formal. Sie werden nur die noch undifferenzierten objektivations-diesseitigen Formen und Kategorien des Erlebens und Gestaltens in einer Epoche ans Licht bringen; diese Urformen und Vorformen des jeweilig Geistigen typologisch aneinanderreihen können. Eine lohnende und auch nicht hoffnungslose Aufgabe. Aber man wird aus diesen Vorformen dem bedeutungs- und sinndifferenzierten Reichtum der historischen Individualgestaltungen nie gerecht werden können. Dies ist der problematische Punkt der Riegl'schen Methode und aller jener Versuche, die wir bisher betrachtet haben. Aus dem Einfachen kann man das Kompliziertere weder adäquat erfassen, noch deuten. Das Gemeinsame, das so als Kern der Weltanschauung zurückbleibt, ist dermaßen dürftig und blaß, daß es die inhaltliche Fülle der konkretisierten Kultur nicht einmal zu streifen vermag.

Aus diesem Mißstand der bisher geschilderten Methode ist die Position einer anderen Gruppe der Weltanschauungsforscher erklärbar. Gelehrte, die größtenteils dem faszinierenden Vorbilde der Dilthey'schen historischen Forschung folgend, die historische Totalität in ihrer Vielseitigkeit und Vielgestaltigkeit, die Einzelerscheinungen von allen Seiten umkreisend zu erfassen trachten. Hatten die zuerst Erwähnten zumindest zum Teil einen Zug zur Geschichtsphilosophie, so wollen die letzteren stets Historiker bleiben. Wir denken an solche Gestalten der synthetischen Geschichtsschreibung, wie Dvořak, Heidrich und Max Weber, die, wenn auch vorzügliche Spezialforscher, das universalgeschichtliche Bedürfnis haben, ihr Spezialthema zu der „Gesamtkonstellation" in Beziehung zu setzen. Für diese Art Forscher besteht das methodologische Problem darin, ob man bei der Verbindung der verschiedenen Gebiete der Kultur einer Epoche die Kategorien des Entsprechens, der Funktion, der Kausalität oder der Wechselwirkung einsetzen soll. Während hier Dvořak sich für die Kategorie des „Entsprechens" und die Parallelität entscheidet, fordert Heidrich die Bestimmung der Einzelerscheinung durch die Kategorie der Wechselwirkung. Max Weber[38]) nimmt die gegenseitige kausale Bedingtheit der abgesonderten Kulturgebiete an und hält es im Interesse einer richtigen „kausalen Zurechnung" für notwendig, daß man bald aus dem Geistigen das Wirtschaftlich-Materielle, ein anderes Mal wieder — dem konkreten Fall entsprechend — aus dem Spirituellen das Materielle erklärt, wobei er aber niemals das eine Gebiet als aus dem anderen vollständig (als wäre es nur eine einfache Funktion desselben) erklärbar ansieht; nur einzelne Determinanten des Gesamtgebietes gelingt es — seiner Ansicht nach — auf diese Weise stets herauszuarbeiten. Sehen wir so die Historiker an der Arbeit, so muß es uns auffallen, daß das notwendigkeitstiftende Moment (die Kategorie der Kausalität, Wechselwirkung und des Entsprechens) auch bei dieser Gruppe von Forschern von neuem ein Problem bildet. Wenn der Forscher dasselbe „dokumentative Moment" hier wie dort (in diesem und jenem Gebiete der Kultur) schon mit genügender Eindeutigkeit erfaßt hat, besteht noch immer als eine völlig ungelöste Aufgabe die Frage, welche methodologische Form hier interpoliert werden soll. Es scheint am nächsten zu liegen, die Kategorie der Kausalität — die einen großen Teil der Naturerklärung beherrscht — auch hier anzuwenden. Ohne auf das Problem einzugehen, was in den historischen Kulturwissenschaften die Kausalerklärung bedeutet, und wie weit ihr Leistungsbereich sich erstreckt, wollen wir uns fragen, ob, sofern man ein Phänomen nicht aus einem anderen, sondern aus der hinter den beiden liegenden „Weltanschauungstotalitäten" erklärt, dies nicht

[38]) Vgl. Dvořak. Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. München, Berlin 1918. S. 10 ff. Heidrich a. a. O., S. 107. Max Weber. Religionssoziologie. S. 12 ff., 205 ff., Bd. I. Vgl. auch die kritischen Bemerkungen Sombarts hierzu: Der moderne Kapitalismus[2], Bd. I, S. 881.

Digitized by Google

eine ganz anders geartete Klärung des Sachverhalts ist als die der historisch-genetischen Kausalerklärung. Will man aber allein die letztere als eine Erklärung gelten lassen, so werden wir diese Art der Klärung der geistigen Sachverhalte eine Deutung nennen. Die Weltanschauungsforschung ist stets ein Deuten und nicht ein Erklären im soeben erläuterten Sinne. Sie bezieht stets jenen in der Totalität des objektiven Sinnes bereits einmal erfaßten verstandenen Teil eines Sinngebildes auf jene andere Totalität, die der Weltanschauung, und indem sie er als deren Dokument erfaßt, wird der einmal schon vom objektiven Sinnganzen her erfaßte verstandene Teil von einer anderen Seite her beleuchtet.

Ein Dokument kann also niemals ein anderes Dokument verursachen, man kann sie nur beide auf dieselbe Totalität der Weltanschauung als deren Teile beziehen. Würde man hier dennoch kausal erklären, so beginge man denselben Fehler, als wollte man, nachdem man zwei Handlungen eines Menschen aus derselben charakterologischen Eigenschaft erfaßt hat, dieselben außerdem noch als sich gegenseitig kausal bedingend auffassen; anstatt zu behaupten, daß beide Handlungen z. B. Dokumente derselben Güte seien, würde man sagen, daß die eine Güte die andere verursacht hatte. Insofern scheint der von Dvořak vertretene Parallelismus als methodische Form die umsichtigste und richtigste[39]). Die Theoretisierung — die Herausarbeitung des Notwendigkeitscharakters — kann also niemals dadurch erreicht werden, daß man das eine dokumentative Moment aus dem anderen kausal erklärt, sondern daß man sie beide als Teile derselben Ganzheit aufweist, indem man den in beiden Kulturgebilden steckenden, gemeinsamen dokumentativen Gehalt Schritt für Schritt herausarbeitet. Damit soll garnichts gegen die historisch-genetische Kausalerklärung überhaupt in den historischen Kulturwissenschaften gesagt werden. Die Deutung hebt die Notwendigkeit der Kausalerklärung nicht auf, sie bezieht sich auf etwas anderes, sie konkurriert deshalb auch garnicht mit ihr. Die Deutung dient dem tieferen Sinnverständnis. Die genetische Kausalerklärung gibt die Geschichte der Bedingungen der jeweiligen Sinnaktualisierung und Sinnrealisierung[40]). Jedenfalls kann Sinn selbst letzten Endes kausalgenetisch nicht erklärt werden. Sinn in seinem eigensten Gehalt kann nur verstanden oder gedeutet werden. Verstehen bedeutet das adäquate Ergreifen des gemeinten Sinnes oder des geltenden Richtigkeitsgehaltes, (hierher gehören also sowohl die objektive als die Ausdruck erfassende Interpretation) deuten ein Beziehen der in der Abstraktion abgehobenen Sinnschichten aufeinander, insbesondere auf die des Dokumentarischen. Die Kunstgeschichte und noch allgemeiner die historische Kulturforschung wird selbstverständlich in ihrem konkreten Verfahren die beiden hier scharf abgesonderten Methoden des Kausalerklärens und des Deutens abwechselnd (wenn auch nicht vermischend) anwenden, um uns die „Lebendigkeit" und Vielseitigkeit des darzustellenden historischen Prozesses vor Augen zu führen, obzwar es auch eine lohnende Aufgabe ist, ein ausschließlich deutendes Verfahren ganz für sich konsequent durchzuführen.

Als solche ausschließlich deutende Bearbeitung eines Sinngebietes wollen wir noch den Versuch von Lukács[41]) behandeln, da dieser auch methodologisch genommen einen besonderen

[39]) Allenfalls muß hervorgehoben werden, daß Max Webers theoretische Reflexionen keineswegs mit seinem historischen Verfahren immer zusammenfallen. Will er sich in den ersteren von der Kausalerklärung nicht lossagen, so verfährt er sehr oft bei seiner historischen Arbeit dokumentativ.

[40]) Vgl. zum Verständnis der beiden termini S. 244 dieser Arbeit.

[41]) Georg Lukács. Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Berlin 1920. Vgl. auch meine Rezension im „Logos". Bd. IX. Heft 2. S. 298 ff.

Digitized by Google

Typus in der gegenwärtigen Weltanschauungsforschung darstellt. Aus demselben Bedürfnis, das wir bei Weber, Dvořak und Heidrich hervorgehoben haben, nämlich in einer Weltanschauungsanalyse nicht nur zu den Vorformen des Geistigen zu gelangen, sondern auch an die in den Objektivationen des Geistigen enthaltene Fülle herankommen zu können, macht er den Versuch, den Geist einer jeden Epoche und seinen geschichtsphilosophischen Wandel direkt zu beschreiben und nun von hier aus das zu bearbeitende Gebiet (diesmal die Mannigfaltigkeit der epischen Formen) zu deuten. Er betrachtet also den Geist einer Epoche als eine metaphysische Substanz, die auch an und für sich erfaßbar und beschreibbar ist. Wir können auf das metaphysische Problem, ob der Geist eine metaphysische Substanz ist, hier nicht eingehen, wir wollen diese metaphysische Position ausschließlich von ihrem methodologischen Leistungswert her betrachten. Es handelt sich darum, ob diese Deutungsart sich bewährt, ob die Einzelerscheinungen, die von dieser metaphysischen Problematik aus gesehen werden, uns ihren Dokumentsinn reicher und in größerer Fülle offenbaren, und dies muß hier zugegeben werden. Die Kontrollfähigkeit ist nicht — wie zu erwarten wäre — untergraben, sie erhält nur einen anderen Ort im methodologischen Gefüge. Es wird uns der erkenntnisgenetische Weg, den der Autor gegangen — wie er durch die Objektivationen zum Geiste gelangte — nicht mitgeteilt. Man erhält die Charakteristik des Geistes unvermittelt und erst von hier aus wird der Weg zu den Einzelobjektivationen zurückgebahnt. Mit einer strengen Logik der Übergänge wird aus den hervorgehobenen geschichtsphilosophisch charakterisierten Atributen des Geistes die zu klärende Einzelerscheinung, die jeweils behandelte Kunstform, in Verbindung, in Beziehung gesetzt. Und indem das jeweilige „Sosein" einer Kunstform von einer neuen Seite her beleuchtet als notwendig erscheint, und wir in diese Notwendigkeit durch die artikulierten Übergänge einen kontrollfähigen Einblick gewinnen, rechtfertigt sich auch rückwirkend die vorweg genommene Charakteristik des Geistes. (Daß dieser Zirkel stets unumgänglich ist, darauf haben wir bereits hingewiesen.) Das Gewagte des ersten Schrittes wird durch die Strenge und Intensität der Demonstration entgolten, und diese Strenge ist bei diesem Typus umso unerläßlicher, als der hier eingeschlagene Weg allzu große Verlockungen zu unkontrollierbaren Schwärmereien enthält.

* * *

Vergleichen wir die verschiedenen Wege, die die Methodologie der historischen Weltanschauungsforschung eingeschlagen hat, so sieht man die allmähliche Emanzipation von der nur an der Naturwissenschaft orientierten Methodologie. Die Alleinherrschaft der mechanischen Kausalität erscheint als gebrochen, die Grenzen und der Leistungsbereich der historisch-genetischen Erklärung scheinen immer näher bestimmt. Die Berechtigung bereits verpönter Klärungsmethoden wird revidiert. Das in Elemente sich zerstückelnde mechanistische Verfahren wird als Methode bei der zerlegenden Erklärung der höheren Erscheinungen als unfruchtbar erkannt, nicht aus den Teilen will die Totalität, aus der Totalität wollen die Teile im geistigen Bereich verstanden sein. An die Stelle des neuzeitlichen Nominalismus scheint ein Realismus zu treten, der die Universalia (wie z. B. den „Geist") zumindest als methodologisch berechtigte Setzungen anerkennt. Der Substanzbegriff, der vom Funktionsbegriff sozusagen verdrängt wurde, tritt vom neuen in den Vordergrund und nicht nur nach dem Wie, sondern auch nach der Bestimmung des Was der Erscheinungen wird gefragt. Verstehen und Deuten als adäquate Sinnerfassen ergänzen die historisch-genetische Erklärung und um

Digitized by Google

das Historisch-Geistige in seiner Zeitlichkeit zu verstehen[42]), rückt das Problem der historischen Dialektik wieder ins Gesichtsfeld.

Aber — und es sei hiermit ein weltanschaulich deutender Versuch gewagt — all das sind nur die methodologischen Parallelerscheinungen zu den viel umfassenderen Wandlungen im Geistigen: Daß die Naturwissenschaften der Geschichte die ihr gebührende Autonomie abtreten mußten, daß das Verständnis für die Eigenart des Geistigen und Historischen erwacht, daß man nach einer Totalität ringt und auch die Bedeutung des Gehaltes und der Gestalt der vortheoretischen Gebilde für die Wissenschaft erobern will, zeigt uns sowohl die Wissenschaft als das ganze geistige Leben in einem Gärungsprozeß begriffen, dessen Richtung zwar zu sehen ist, aber dessen Ende dennoch nicht vorweg genommen werden kann. Das Gleiche kehrt in der Geschichte nie identisch wieder und wollte man den Prozeß dadurch beschleunigen, daß man in der Vergangenheit bereits vorhandene Parallelerscheinungen einfach übernehmen oder die vorhandenen Tendenzen ihnen gemäß übertreiben wollte, so wäre das ein Entsagen gegenüber dem eigenen Geschick. Der Logiker kann nur das bereits Geleistete ablesen, die Wissenschaft und der Geist gehen ihren Weg.

[42]) Vgl. die methodologischen Arbeiten von Troeltsch. Über den Begriff einer historischen Dialektik. 1919. Hist. Zeitschr. 3. Folge. Bd. 23. Heft 3. S. 373—426. 3. Folge. Bd. 24. Heft 3. S. 393—451. Der historische Entwicklungsbegriff der modernen Geistes- und Lebensphilosophie. Hist. Zeitschr. 1920. 3. Folge. Bd. 26. Heft 3. S. 377—453. Die Dynamik der Geschichte nach der Geschichtsphil. des Positivism. Berlin 1913. Phil. Vorträge d. Kantges. Nr. 23.

Digitized by Google